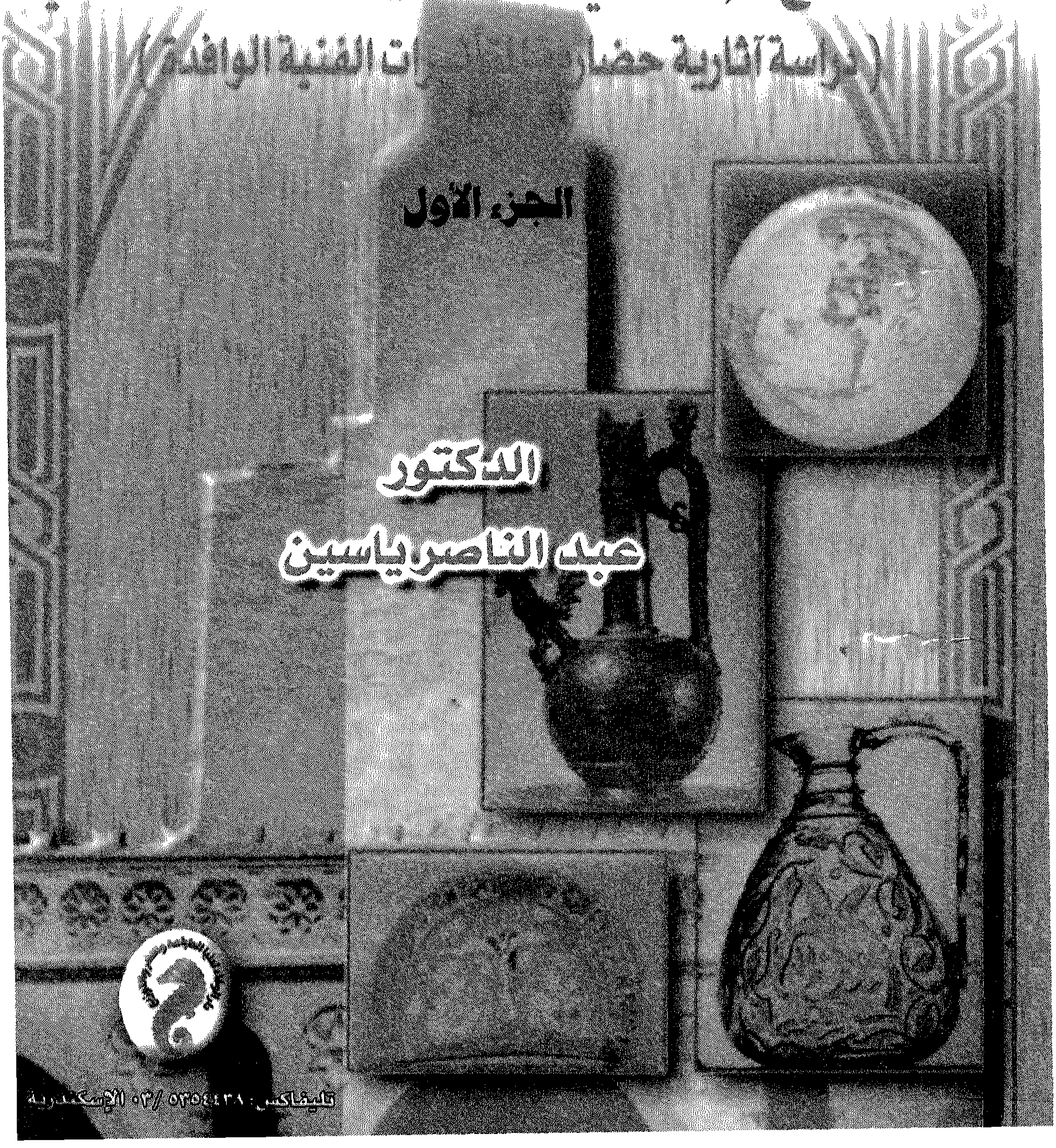
الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر

منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي

(دراسة آثارية حضا[illegible]ات الفنية الوافدة)



الجزء الأول

الدكتور
عبد الناصر ياسين

تليفاكس : ٥٣٥٤٤٣٨ /٠٣ الإسكندرية

الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر

منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى

الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر

د. عبد الناصر ياسين

كمبيوتر: (دار الوفاء)

طباعـــة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن دربالة بلوك رقم (٣)

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - إسكندرية

رقم الإيـــداع: ١٦٣٣/ ٢٠٠٢

الترقم الدولى: 7 - 225 - 327 - 977

الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر

منذ الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى

(دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة)

الجزء الأول

دكتور

عبد الناصر ياسين

مدرس الآثار والفنون الإسلامية

الطبعة الأولى

٢٠٠٢

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

{اهبطوا مصراً فإن لكم ما سألتم}

(سورة البقرة : ٦١)

{ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين}

(سورة يوسف :٩٩)

صدق الله العظيم

إهداء

إلــى

روح الأستاذ والأخ والصديق الدكتور "محمد غيطاس".. مـــن رحل عن دنيانا فاختفت من حياتنا قيمة عظيمة.. ومع هـــذا بقيت معنا ذكراه العطرة.. بقي معنا ما غرسه فينا مـــن علـــم غزير، وقيم عليا نبيلة.. عهداً أستاذى العظيم أن أكون كمـــا كنت، محباً وعاشقاً للعلم، أعيشه مهما كانت التضحيات وآبى أن أتعيش منه مهما كانت المغريات.

شكر وتقدير

{ الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله }
(الأعراف : ٤٣)

يطيب لى فى مستهل هذا العمل، الذى ابتغيت فيه مرضاة الله، أن أتقدم بوافر شكرى وعظيم امتناني، إلى أستاذتى الفاضلة صاحبة الخلق والعلم الفياض، الأستاذة الدكتورة/ أمال العمرى، التى شملتنى برعايتها، وتوجيهاتها المستمرة أثناء فترة إعدادي لرسالة الدكتوراة، التى نوقشت بقسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب بسوهاج عام ١٩٩٩م، والتى يسرنى أن أقدمها فى هذا الكتاب.

كما لايفوتنى فى هذا المقام أن أتوجه بالشكر الخاص لأستاذى، الأستاذ الدكتور/ محمد عبد الستار عثمان، والدكتور/ عوض الإمام، اللذين يقدمان لى دوماً كل الرعاية والاهتمام.

كما يسعدنى أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم إمتنانى إلى العالمين الرائدين الأستاذ الدكتور/ ربيع حامد خليفة والأستاذ الدكتور/ محمد مصطفى نجيب لما قدماه لى من نصح وتوجيه ليخرج هذا العمل على هذا النحو.

فجزاهم الله عنى خير الجزاء.

المؤلف

مقدمة

مرت الإنسانية منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصر الإسلامى، بأطوار متعاقبة عن الحضارات، التى مهما اختلفت مواقعها وأزمانها. فهى أولا وأخيرا، ثمرة نتاج للفكر الإنسانى.

وقدر للحضارة الإسلامية أن تكون الحلقة الأخيرة من حلقات سلسلة الحضارات الإنسانية القديمة. كما قدر لها أن تكون أوسع تلك الحضارات انتشارا، إذ امتدت فيما بين حدود الصين شرقا حتى جبال البرانس والمحيط الأطلنطى غربا، ومن إيطاليا وصقلية شمالا حتى أواسط أفريقيا جنوبا.

وكانت تلك المساحة الشاسعة من العالم القديم مهدا لحضارات وفنون متباينة. يحسب للإسلام. كما نجح فى جمعها تحت لواء واحد، بأن وحد أيضا بين فنونها غير المتجانسة. وإذا كان مما لوحظ أن الفنون الإسلامية قد تمتعت بتنوع عظيم، تنوعا أصاب عناصرها وأشكالها وصناعاتها وزخرفتها، إلى الحد الذى يصعب معه كثيرا أن نجد أثرين إسلاميين متماثلين تماما، فمما لاشك فيه أن الفنون الإسلامية قد تميزت بوحدة[1] تدعو إلى الدهشة. ولعل خير دليل على ذلك ما عاناه أكثر الباحثين تخصصا من صعوبات فى نسبة كثير من التحف الإسلامية إلى قطر بعينه، أو محاولة تحديد تاريخ ثابت لها.

والحق أن "إتنجهاوزن" كان موفقا فى تعبيره عن الوحدة التى تميز بها الفن الإسلامى، وهو ما يتضح فى قوله: "والواقع أن اتجاه الفن الإسلامى إلى المحافظة على انسجام نمطى عام، جعل هذا الفن وكأنه لغة مشتركة يفهمها أهل عالم الإسلام بسهولة، ويستمتعون بها ويقلدونها فى كل مكان، وكان لهذا الفن جاذبية أوسع من جاذبية اللغة العربية نفسها أو حتى الحروف العربية،ولم يكن يفوقه إلا الدين[2]".

وعلى الرغم من أن أكثر المستشرقين حاولوا قدر طاقاتهم تجريد الفن الإسلامى من شخصيته، ولصق كل ما تقع عليه أعينهم من عناصره المعمارية والزخرفية، إلى الفنون السابقة عليه، كالفن البيزنطى والفارسى والهندى والقبطى والرومانى[3] والتركى والبربرى والزنجى وغير ذلك. فمما لاشك فيه أن ما ذهبوا إليه أمر لا ينقص من قدر الفن الإسلامى إذ كانت سمة الحضارات جميعا أن تتأثر ويؤثر بعضها فى بعض لفترة من الزمن، ثم لا تلبث أن تجد لنفسها أسلوبا مميزا بعد ذلك[4]. وكان من الطبيعى طالما أن الفن الإسلامى آخر وليد فى فنون العالم القديم، أن يكون مدينا بالكثير للفنون التى سبقته - خاصة فنون آسيا الغربية - فيجنى من تراثها، ولكنه اختارمنها ما يشاء من عناصر، ثم أكسبها طابعه الخاص،ومنحها وجها جديدا لايمكن به التعرف على أصولها، وكلما مر به الزمن أخذ يبتعد شيئا فشيئا من المؤثرات التى أحاطت بمولده[5].

والدراسة ليست فى موضع الذود عن الفن الإسلامى، أو محاولة إنكار تأثره بالفنون السابقة أو المعاصرة له، فتلك حقيقة لا مراء فيها، نخطئ كل الخطأ لو زعمنا أن هذا الفن ولد أصيلا، ولم يتأثر بغيره،وأنه كان هو فحسب المؤثر فى غيره من الفنون[6].

فظاهرة الاقتباس أو التأثر بالفنون السابقة ظاهرة لاينفرد بها الفن الإسلامى، إذ هى ظاهرة عالمية، أو هى سنة الطبيعة البشرية، فما من فن إلا واقتبس من الفنون السابقة. وما

من فنان إلا تلقى مبادئ فنه من معلم أو مدرسة. فالحضارات جميعها - كما سبق القول - سلسلة متصلة الحلقات. بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والتأثر، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية، ونمت فيه غريزة الابتكار[٧].

إذاً فلم يكن الفن الإسلامي متفرداً في اقتباسه من فنون الحضارات السابقة أو المعاصرة له. والأمثلة على ذلك كثيرة، فلننظر على سبيل المثال إلى الفن اليوناني القديم كم استفاد من الفن المصرى القديم، وكم نهل الفن الرومانى من الفن اليونانى، وماذا استمد الفن البيزنطى من الفن الروماني وفنون الشرق[٨]. بل والأكثر من ذلك أن الفن المصرى القديم بما له من أسبقية وأصالة كان يقتبس من فنون الحضارات المعاصرة له. ويذكر " أحمد فخرى" في هذا الصدد " إن إقبال المصريين على اقتباس بعض أساليب الفنون الأجنبية يدل بوضوح على نضوج فني بينهم جعلهم يتطلعون إلى آفاق أبعد من الآفاق المحلية، كما يدل أيضاً على المرونة التى يجب أن يتحلى بها كل شعب يبدأ كل فترة تقدم حقيقي في تاريخه[٩]".

نعم نخطئ خطأ جثيماً إذا حاولنا القول بأن الفن الإسلامى كان فناً أصيلاً ولم يتأثر بغيره من الفنون، فالأصالة كما يذكر أحد المسئولين العرب "هى عدم غلق أبواب المنازل ونوافذها بحيث نحبس أنفسنا فى مجال ضيق فنختنق ونموت، ولا أن نفتح أبواب منازلنا ونوافذها ونزيل سقوفها، فنكون عرضة لمختلف التيارات تلعب فينا كما تشاء.. وإنما هى أن نفتح أبوابنا على حضارات غيرنا من الأمم ونطل عليها من النوافذ، فنأخذ منها ما يناسب ثقافتنا وفكرنا وعقيدتنا ونترك جانباً مالا يتماشى وعقليتنا ومبادئ ديننا الحنيف[١٠] ".

ولا يختلف مفهومنا السابق حول أصول الفن الإسلامي ومصادر اشتقاقه، عن مفهومنا فى دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فالتأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، لم تكن أبداً أمراً معيباً، ولم تكن دليل ضعف على شخصيتها الفنية، بل كانت شاهداً مرئياً على قوة حيوية وفاعلية هذا الفن، وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء "إذا كانت التأثيرات الخارجية كارثة على الضعفاء فإنها مصدر قوة وغنى للأقوياء، لأن الضعفاء وحدهم هم الذين تسيطر عليهم التأثيرات، بينما الأقوياء يجدون فيها غذاء، ومصر استطاعت أن تكون قوية لأنها زخرت بفيض من الأغذية الخارجية خلال آلاف السنين وتاريخها يكشف عن لوحة ذات غنى خارق، تلاقت فيه واتحدت أشد العناصر اختلافاً إلى قدرتها على الاستيعاب، وكانت أحياناً متباينة أشد التباين إن مصر ملتقى الدنيا[١١]".

نعم كانت مصر عبر تاريخها الطويل ملتقى الدنيا..، أم الدنيا.. بل هى الدنيا[١٢].. حباها الله "عز وجل" بعبقرية المكان والزمان، وبكثير من الفضائل التى جعلت أهل الدنيا يسعون إليها انظر ماذا يقول "ابن الكندى" عن إحدى هذه الفضائل "وأجمع أهل المعرفة: أن أهل الدنيا مضطرون إلى مصر يسافرون إليها، ويطلبون الرزق بها، وأهلها لايطلبون الرزق فى غيرها، ولا يسافرون إلى بلد سواها، حتى لو ضرب بينها وبين بلاد الدنيا لغنى أهلها بما فيها عن سائر بلاد الدنيا[١٣]".

لقد توافرت لمصر إمكانات قل أن توجد فى غيرها من الأقطار، فبالإضافة - كما

سبقت الإشارة- إلى ما تمتعت به من قدرات اقتصادية هائلة وعبقرية فى مكانها وزمانها. تمتعت قبل كل ذلك وبعده بعبقرية شعبها، فلا مكان أو زمان يصنع حضارة، إنما الإنسان هو صانعها. ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الحضارة كانت اختراعاً مصرياً... فتاريخ مصر هو تاريخ الحضارة.. وقصة المجتمع الذى عاش على أرض مصر هى قصة الحضارة بعينها(١٤).

وكان الفن بمصر فى العصر الإسلامى، هو مرآة صادقة لأهم الجوانب الحضارية خلال هذا العصر. نرى فيه جانباً من مبتكرات وإبداعات شعبها. ونرى فيه جانباً آخر يعكس قدرات استيعاب فنانيها لمظاهر التأثيرات الفنية التى وفدت إلى مصر من شتى بقاع العالم آنذاك.

وقد أسهمت عدة عوامل فى تغلغل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، منها الموقع الجغرافى، والرخاء الاقتصادى، والأمان الاجتماعى. ثم زيد عليها فى العصر الإسلامى، وحدة العقيدة، واللغة، والخط العربى، ونظام الخلافة الإسلامية، والحج، والتجارة، وانتقال الصناع، وعلاقات الحكام وأتباعهم، وما نتج عن ذلك عن أحلاف ومصاهرات وبعثات يسرت انتقال الطرز الفنية وتبادل الأفكار(١٥)، وذلك علاوة على انتقال الطلاب والعلماء، وأسرى الحروب، ونظام الالتزام أو "الليتورجيا" Leiturgia، وغير ذلك من العوامل التى سوف نتناولها بالتفصيل فى الدراسة.

ويهمنا فى هذا الصدد التأكيد على بعض هذه العوامل، ومنها: حرية انتقال الصناع والفنانين بين أقطار العالم الإسلامى، وقد كان من المألوف أن نجد فى مصر صناعاً وفنانين قدموا من كل الأقطار ما بين أسبانيا فى الغرب وجورجيا وإيران فى الشرق(١٦)، وغير ذلك. إذ كانت مصر من أحب البلاد إلى هؤلاء الصناع والفنانين: الذين وفدوا إليها من كل صوب وحدب، نظراً لرخاء عيشها وكرم أهلها، فاتخذوا منها وطناً لهم وطعموا فنها بفنونهم(١٧).

ومن هذه العوامل أيضا حرية انتقال الصناعات، التى بلغت أقصى مداها فى العصر الإسلامى، وذلك من جراء اختلاط حر، مزج الناس من أطراف الصين إلى حدود فرنسا، وصهرهم فى عالم دائب التبادل فى السلع والرجال والخبرة الفنية(١٨)، وقد كانت مصر عن أهم المحطات الرئيسية لانتقال هذه السلع، وهو ما يتضح من إشارة "ابن خرداذبة" إلى التجار اليهود الراذانية، الذين كانوا يسافرون من المشرق إلى المغرب ومن المغرب إلى المشرق براً وبحراً، وكانوا يجلبون من المغرب عديداً من السلع كالديباج وجلود الخز والفراء والسمور والسيوف، ويركبون من فرنجة فى البحر الغربى فيخرجون بالفرما ويحملون تجارتهم على الظهر إلى القلزم.. ثم يركبون البحر الشرقى من القلزم إلى الجار وجدة ثم يمضون إلى السند والهند والصين، فيحملون من هناك سلع هذه النواحى، ثم يعودون إلى القلزم ويحملونها إلى الفرما، ثم يركبون فى البحر الغربى، وربما اتجهوا بتجارتهم إلى القسطنطينية فباعوها فى بلاد الروم، وربما ساروا بها إلى بلاد الفرنجة فيبيعونها هناك. وإن شاءوا حملوا تجارتهم من فرنجة فى البحر الغربى فيخرجون بأنطاكية براً إلى الجابية، ثم يركبون فى الفرات إلى بغداد، ثم يركبون فى دجلة إلى الأبلة ومن الأبلة إلى عمان والسند

والهند والصين. كل ذلك متصل بعضه ببعض[١٩].

أما آخر هذه العوامل التى نود الإشارة إليها. فهو نظام الالتزام أو "الليتورجيا". الذى كان يلزم أقاليم العالم الإسلامى بتقديم أحسن ما تنتجه من صناعات، ومواد الصناعة. والصناع والفنانين إلى الحكومة المركزية للقيام بما تريده من الأعمال الفنية[٢٠]. وسوف نرى أن هذا النظام كان له دورٌ مهمٌ فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة إلى مصر. إذ حرصت الخلافة الأموية فى الشام ثم العباسية فى العراق، على الاستعانة بالفنانين والصناع المصريين، للمساهمة فى الأعمال الفنية فى الشام والعراق وغير ذلك، وقد أتيح لهم هناك اكتساب خبرات فنية متعددة، نظراً لاحتكاكهم بفنانين من أقطار مختلفة.

* * *

هذا وقد دفعتنا أسباب عدة لاختيار هذا الموضوع للدراسة، فعلى الرغم من أن مجال دراسة التأثيرات على الفنون بمصر الإسلامية، قد وجدت اهتماماً من بعض الباحثين وتصدوا لها فى عدة رسائل جامعية، فلم تحظ فترة البحث بدراسة للتأثيرات الفنية الوافدة، وانصب الاهتمام على دراسة التأثيرات الفنية المحلية، حيث قامت الباحثة منى بدر، بدراسة "أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة". وهى دراسة حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير من كلية الآثار جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٠م. كما قام الباحث إبراهيم عبد الرحمن بتسجيل موضوع للماجستير، تحت عنوان "تأثير الحضارة المصرية على العمارة والفنون الإسلامية" وذلك بكلية الآثار جامعة القاهرة، سنة ١٩٩٥م.

وغنى عن البيان أنه ليس هناك دراسة تولد من عدم، فقد اهتم بعض العلماء والباحثين بإبراز نقاط من التأثيرات الفنية الوافدة فى الفترة قيد البحث، ولكن يلاحظ أن معظمها كانت متفرقات فى ثنايا مراجع وأبحاث تهتم بدراسة الفن الإسلامى بوجه عام، وإن كان هناك ثمة أبحاث قد شُغلت بدراسة بعض جوانب من التأثيرات الفنية الوافدة، فليس من المبالغة أن نصفها بالقلة، وذلك بالقياس لاختلاف الموضوعات وطول الفترة الزمنية. التى يهتم البحث بدراستها.

وإذا كان لعدم وجود دراسة علمية متكاملة فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر - فى الفترة قيد البحث- من أهم الأسباب التى دفعتنا للتصدى لهذا الموضوع، فهناك ثمة أسباب أخرى كان لها من الأهمية بمكان فى هذا الاختيار، نذكر منها على سبيل المثال:

- إن بعض الدراسات أو الأبحاث التى تناولت الفن الإسلامى فى مصر بوجه عام، أو تلك التى اهتمت بدراسة مواد بعينها من فنونه التطبيقية أو بعض جوانب من عمائره. أو تلك التى اتجهت لدراسة التأثيرات المحلية فيه، أتت فى بعض الأحيان بنتائج غير دقيقة عن التأثيرات الفنية الوافدة، إذ أن تلك الدراسات لم يكن اهتمامها الأول ينصب على دراسة التأثيرات الفنية الوافدة، ومن ثم فلم يتح لها الإلمام بالجوانب المتشعبة أو المقدمات التى تصل بها إلى نتائج أكثر دقة فيما ذهبت إليه، وهو الأمر الذى يمكن أن يتوفر لدراسة متخصصة فى هذا الموضوع.

- كان من أهم الأسباب التى دعت للدراسة الشمولية فى التأثيرات الفنية الوافدة بوجه عام، وعلى جميع الفنون التطبيقية وزخارف العمائر. أن تسليط بعض الدراسات للضوء على تأثير منطقة بعينها على مصر قد يؤدى بنتائج. ربما يعاد فيها النظر لو درس تأثير منطقة أخرى فى ذات الموضوع. كما أن دراسة التأثيرات الفنية على جميع الفنون التطبيقية قد تصل إلى نتائج أكثر دقة مما تصل إليه دراسة ينصب اهتمامها على مادة بعينها، فقد يدرس على سبيل المثال التأثيرات الفنية على زخارف الأخشاب. فتصل إلى نتائج ربما يعاد فيها النظر لو درست نفس هذه الزخارف على مواد أخرى كالعاج أو الخزف أو غيرهما.
- شاب كثير من الدراسات التى اهتمت بالفترة قيد البحث عدم الموضوعية فى تناول بعض جوانب التأثيرات الفنية ، فقد اهتم كل فريق من المستشرقين بترجيح كفة الحقل الذى يهتم بدراسته، فمن كان حقل دراسته العراق، كان العراق صاحب كل سبق فى الفنون الإسلامية، ومن اهتم بدراسة فنون إيران، جعل من إيران النبراس الهادى لغيره، ومن شغل بدراسة الفنون المصرية، نسب كل فضل إلى مصر...الخ. وهو اتجاه لم يقتصر على المستشرقين فحسب، بل إن كثيرا من العلماء والباحثين العرب والمسلمين. غلبت على أبحاثهم النظرة الذاتية، محاولين قدر طاقاتهم إبراز دور أقطارهم على غيرها، مهما كانت المبررات التى اعتمدوا عليها. وقد لفت هذا الاتجاه نظر "إتنجهاوزن". وهو يتناول إحدى قضايا الفن الإسلامى. فذكر أن ذلك أدى إلى "ظهور جيل جديد من العلماء فى بلاد الإسلام المختلفة اليوم، يبحثون باهتمام بالغ فى تراثهم الفنى الإقليمى الخاص. ونشأ معظم هؤلاء فى عصر علمانى الفكر، تغلب عليه الروح القومية، ومن هنا فإن معظمهم ينظرون إلى ماضيهم، على اعتبار أنه إنجاز قومى فى المقام الأول، لم تقم فيه العوامل الدينية والثقافية والإسلامية العامة إلا بدور صغير. ولذلك فإن أولئك العلماء ومعهم عدد من زملائهم الغربيين المتأثرين بهم يتحدثون عن بلدهم وحسب،سواء كان ذلك البلد الهند أو الأندلس أو حتى أزبكستان(٢١)".

وسوف يتضح من خلال الدراسة أن النظرة الذاتية أو الاتجاهات القومية، كانت آفة الدراسات الآثارية الإسلامية بوجه عام، ودراسة التأثيرات الفنية على وجه الخصوص. بل ومن الملفت للنظر أن تلك الآفة قد أدركت أيضا مجال دراسة الحضارة الإسلامية عامة. وقد عبر عنها بصدق أحد المشتغلين بالتاريخ الإسلامى. قائلا: "لقد تعرض تاريخنا- كما تعرضت كل قيم حياتنا- لتغيرات قومية منحرفة كل منها يحاول كسب كل المعالم الوضيئة فى تاريخنا لحساب قومه، ورمى الأقوام الآخرين الذين أسهموا فى صناعة الحضارة الإسلامية بكل الأخطاء... فقومه- وحدهم- هم المبدعون، وإليهم ينسب كل الفضل، بينما الأقوام الآخرون هم الخاطئون فى كل موقف. ولا فضل لهم فى هذا التاريخ ولا هذه الحضارة الإسلامية(٢٢)".

لقد لعب المستشرقون دورا لاشك- سواء بقصد أو بدون قصد- فى إذكاء روح الإقليمية والقومية والشعوبية(٢٣). التى كان لها ما لها من أثر سلبى فى دراسة الحضارة

الإسلامية بوجه عام ودراسة الفن الإسلامى على وجه الخصوص.

وحاول الباحث قدر طاقته ألا ينساق فى دراسته وراء هوى أو تعصب قد يحيد به عن الطريق القويم. بل اتجه فى دراسته إلى المنهج العلمى. الذى يعتمد على الادلة المادية والحقائق. لا على ميل لفكر مسبق يحاول إثباته. أياً كانت وسيلته الى ذلك.

وكان من الطبيعى أن يختلف الباحث مع كثير من المستشرقين. الذين إما حاول بعضهم نسبة كل فضل لمصر لا سواها، أو حاول بعضهم الآخر تجريدها من أى فضل ونسبته إلى غيرها. وكان من المتوقع كذلك أن يختلف الباحث مع كثير من العلماء والباحثين. الوطنيين- والباحث ليس أقل وطنية منهم- الذين قد وجدوا فى التأثيرات الفنية الوافدة. شيئاً يقلل من أهمية الفن الإسلامى بمصر.

ويود الباحث أن يؤكد أن الدراسة تبحث أولاً وأخيراً فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ولم تهتم بإبراز دور فضل مصر على الآخرين وما قدمته من إبداعات فى الفن الإسلامى. فربما يجد القارئ بعد أن ينتهى من هذه الدراسة، أن الباحث لم يترك شاردة ولا واردة فى الفن الإسلامى بمصر- فترة قيد البحث- إلا ونسبها لتأثير فنى وافد. والحق أن الأمر غير ذلك، فطبيعة الدراسة قد فرضت إبراز التأثير الفنى، ولو حاولنا البحث فى إبداعات الفن المصرى الإسلامى، أو تأثيره فى الفنون التى أثرت فيه، لوجدنا الكثير. ولكنها موضوعات- كما سبقت الإشارة- تخرج عن نطاق الدراسة.

وغنى عن البيان أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة - لو تمت على الوجه الأكمل- تعد من أصعب مجالات الدراسات الآثارية، إذ أنه يلزم لدارسها إلمام بأكثر من فن: أى بالفنون المتأثرة والفنون المؤثرة، فضلاً عن الفهم التام لمجريات التاريخ والظروف الاجتماعية والاقتصادية وغيرها[٢٤].

وقد بذل الباحث قدر طاقته محاولاً تغطية جوانب موضوعه، ونظراً لتعدد مواد الدراسة، وطول الفترة التى اختيرت للبحث، بالإضافة إلى تعدد الأقطار التى أثرت فى مصر، فقد كان من الطبيعى أن تكون الدراسة ضخمة فى حجمها، خاصة أن مثل هذه الموضوعات من الدراسة، تحتاج إلى امتداد أفقى وتعمق رأسى فى تناولها.

ومن ناحية أخرى فلم يهتم الباحث بابراز دور التأثير المباشر على الفنون المصرية فحسب، بل تطرق إلى التأثير غير المباشر الذى قامت به بعض الأقطار فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة: إذ أن كثيراً من الأقطار قامت بدور مهم فى نقل بعض التأثيرات الفنية من أقطار أخرى إلى مصر، فكان من الواجب أن نلقى الضوء على الصلة الفنية بين هذا القطر وتلك الأقطار، ونذكر على سبيل المثال، أنه يصعب فهم أبعاد التأثيرات الفنية العراقية على مصر، دون أن نلم بطبيعة العلاقة الفنية بين هذا القطر وكل من إيران والتركستان والهند والصين وغيرها، كما أنه لا تستقيم دراسة تأثير غرب العالم الإسلامى على مصر. دون التطرق إلى علاقة فنون الغرب الإسلامى مع كل من الشام والعراق بل وبيزنطا وغيرها.

ومن ناحية اخرى فسوف يلاحظ القارئ، أن البحث قد تطرق إلى أقطار قد يبدو من الغريب أن نتناولها فى هذه الدراسة، كبلاد الروس والبلغار والصقالبة فى أوربا. بالإضافة

إلى مناطق شرق ووسط وغرب أفريقيا، ولكن سرعان ما سينجلي الغموض في ذلك. حين نجد أن هناك تأثيرا مباشرا أو غير مباشر من تلك البلدان أو المناطق على مصر في فترة البحث. وذلك بالإضافة إلى أن هناك كثيرا من الموضوعات التى أثيرت فى البحث. قد استدعتنا إلى أن نتطرق إلى مثل هذه البلاد والمناطق.

وقد لزم لتناول الموضوع وفق المنهج السابق. أن يستعان بعدد كبير من الدراسات الآثارية والمصادر والمراجع التاريخية الأصلية والفرعية.

وفيما يتعلق بالمصادر التاريخية فقد أفادت منها الدراسة إفادة عظيمة. فإلى جانب ما زودتنا به من سبل انتقال التأثيرات الفنية الوافدة على مصر. كانتقال السلع والفنانين وتبادل الهدايا وغير ذلك، فقد ورد فى ثنايا بعضها معلومات في غاية الأهمية، عن كثير من الأجناس التى وفدت على مصر واستقرت بها، وسوف يتكشف من خلال الدراسة أن تلك المعلومات قد فسرت لنا كثيرا من المظاهر الفنية، التى لم تقف أهميتها عند حد دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، بل كان لها مالها من أهمية فى ميدان دراسة الآثار الإسلامية بمصر بوجه عام.

وقد تنوعت المصادر التاريخية التى اعتمد عليها الباحث، فكان من بينها مؤلفات لبعض الجغرافيين والرحالة المسلمين، بالإضافة إلى المصادر التاريخية التى تهتم بالتاريخ الإسلامى العام، أو تلك التى ينصب اهتمامها على اقطار بعينها، ومن أهم هذه المصادر: "المسالك والممالك" لابن خرداذبة (ت٣٠٠هـ)، و "مروج الذهب" للمسعودى (ت٣٤٦هـ). و "مسالك الممالك" للاصطخرى (ت فى ق ٤هـ)، و"صورة الأرض " لابن حوقل (ت٣٨٠هـ). و " أحسن التقاسيم " للمقدسى (ت٣٨٧هـ)، و"سفرنامة" لناصر خسرو (ت٤٨١هـ). و "نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق" للإدريسى (ت٥٤٨هـ)، و "المغرب فى ذكر بلاد إفريقية والمغرب " للبكرى.(ت٤٨٧هـ)، و "معجم البلدان " لياقوت الحموى (ت٦٢٦هـ)، و "المغرب فى حلى المغرب "لابن سعيد الأندلسى (ت٦٨٥هـ)، وغير ذلك من مؤلفات الجغرافيين والرحالة العرب.

ومن هذه المصادر أيضا مؤلف "الذخائر والتحف" لابن الزبير (ق٥هـ)، و"الكامل فى التاريخ" لابن الأثير (ت٦٣٠هـ)، و "الروضة البهية الزاهرة فى خطط المعزية القاهرة" لابن عبد الظاهر (ت٦٩٢هـ)، و "الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها" لابن دقماق (ت ٨٠٩هـ)، و "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" للمقريزى (ت٨٤٥هـ). و "النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة" لابن تغرى بردى (ت٨٧٤هـ)، و "بدائع الزهور فى وقائع الدهور" لابن إياس (ت٩٣٠هـ)، وغير ذلك من المصادر التاريخية.

كما أفادت الدراسة إفادة عظيمة من بعض المراجع التاريخية الحديثة. التى ألقت الضوء على جوانب متعددة من علاقات مصر المتشعبة مع كثير من أقطار العالم.

أما فيما يتعلق بالدراسات الآثارية. فقد ندرت الأبحاث أو الدراسات التى أفردت لتناول التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية المصرية- فى الفترة قيد البحث- كما أن قليلا منها تلك التى اهتمت بدراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر. ومع

ذلك فقد كان لبعض الدراسات التى تناولت الفن الإسلامي بوجه عام، أو تلك التى أفردت لجوانب معينة منه، أهميتها في إلقاء الضوء على بعض جوانب للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

ومن الدراسات التى استعان بها الباحث وتناولت جوانب من التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، دراسة كل من:

محمد عبد العزيز مرزوق "التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، حسن عبد الوهاب "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، عبد الرحمن الطيب الأنصارى" أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي"، السيد عبد العزيز سالم" التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة". "بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية". "من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، على محمود سليمان المليجى "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية في مصر"، عادل شريف "التأثيرات المعمارية المتبادلة بين مصر والعراق في العصر الإسلامي".

كما استفاد الباحث بشكل أكثر خصوصية، بدراسة كل من:

Shafi'i, F., "West Islamic Influences on Architecture in Egypt (before the Turkish Period)";

Jenkins, M.,"West Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography"

ومن الدراسات التى تناولت بشكل عام المواد الفنية التى خضعت للدراسة، واستعان بها الباحث:

- بالنسبة للخزف: بحثا عبد الرؤوف يوسف "خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية". "طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر"، ودراسة محمد عبد العزيز مرزوق "فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي"، وكذلك دراسة محمود إبراهيم حسين "الخزف الإسلامي في مصر"، ومن الدراسات الأجنبية التى تناولت الخزف أيضا، الدراسات التالية:

- **Abd Ar- Raziq, Ahmed.,**
  Trois Fragments de Ceramique Lustrèe á Reprèsentation Humaines",
- **Bahgat, A., et Massoul, F.,**
  "La Cèramique Musulmane de l' Égypte",
- **Grube, Ernst.,**
  "Islamic Pottery of Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection",

- Kühnel, E.,
 "Die Abbasidich Lüsterfayencen",
- Lane, A.,
 "Glzed Relief Ware of Ninth Century A. D", "Early Islamic Pottery Mosoptamia, Egypt and Persia",
- Philon, Helen.,
 "Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelf Centuries"

- أما الخشب. فقد استفادت الدراسة من بحثى فريد شافعى "الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى"، "الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر"،وكذلك من دراسة:

- Anglade, Elise.,
 "Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Musèe du Louvre".

- أما فيما يتعلق بالحجر والرخام- شواهد القبور- فقد اهتمت الدراسة بزخارفها من ناحية، وبالكتابات المنفذة عليها من ناحية أخرى. ومن الدراسات التى استعنت بها فى دراسة زخارفها، دراسة:

- Strzygowski, J.,
 "Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo",

- ودراسة آمال العمرى "زخارف شواهد القبور الإسلامية فى العصر الطولونى (مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)".

أما بالنسبة للكتابات على هذه الشواهد. فقد استفاد البحث من دراسة إبراهيم جمعة "دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى"، ودراسة محمد فهد عبد الله الفعر "تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، ودراسة محمد عبد الستار عثمان "ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية. دراسة من خلال نشر تسعة شواهد قبور فى سوهاج ".

وبالنسبة للزجاج والبلور الصخرى، فقد استندت من بحث عبد الرؤوف يوسف "دراسة فى الزجاج المصرى". وكذلك من بحث جراى. بازيل "أفكار حول أصل زجاج هدويج". ومن رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة هناء عبد الخالق "الزجاج الإسلامى فى مخازن ومتاحف الآثار فى العراق ". وكذلك من دراسة:

- Hasson, R.,
 "Early Islamic Glass"

أما البلور الصخرى، فقد أفادت الدراسة من بحث حسن الباشا "البلور الصخرى".

وكذلك من دراسة:

- Pinder - Wilson, R. H.,
"Rock Crystals", Islamic Art in the Keir Collection".

أما بالنسبة للمعادن، فقد أفاد الباحث من دراسة حسن الباشا "إبريق مروان بن محمد"، ودراسة آمال العمرى "صحن من الفضة من العصر الفاطمى". فضلاً عن رسالتها للماجستير "الشماعد المصرية فى العصر العربى"، وكذلك دراسة:

- Fehèrvái, G.,
"Metalwork" Islamic Art in the Keir Collection"

أما فيما يتعلق بالنسيج والطنافس، فقد استفاد البحث من دراسة محمد عبد العزيز مرزوق "الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية"، ودراسة سعاد ماهر "النسيج الإسلامى" ودراسة فريال داود المختار "المنسوجات العراقية الإسلامية من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة العباسية فى بغداد"، ودراسة محمد عباس محمد سليم "الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاة على المنسوجات الفاطمية"، ودراسة:

- Rogers, Clive.,
"Early Islamic Textiles"

وبالنسبة للطنافس، فقد استفاد البحث من دراسة عبد الرحمن فهمى "دراسة لبعض التحف الإسلامية، أقدم السجاجيد الإسلامية فى مصر"،وكذلك من دراسة:

- Lamm.,
"The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt".

وإلى جانب الدراسات السابقة فقد استفاد البحث من تلك الدراسات التى تناولت الفن الإسلامى بوجه عام، ومن ذلك على سبيل المثال، دراسة زكى محمد حسن "فنون الإسلام"، وديماند،م.س "الفنون الإسلامية"، ومارسيه، ج "الفن الإسلامى"، وكونل، آيرنست "الفن الإسلامى".

وفى مجال الفنون التطبيقية أيضاً، استفاد البحث من بعض الدراسات التى اهتمت بفنون مناطق بعينها، كدراستى زكى محمد حسن "الفن الإسلامى فى مصر، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى"، "كنوز الفاطميين "، وكذلك دراسته عن "الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى"، ومنها دراسات محمد عبد العزيز مرزوق "الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين"، "الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس ". "العراق مهد الفن الإسلامى"، وكذلك دراسة مورينو، مانويل جوميث "الفن الإسلامى فى أسبانيا"، ودراسة ربيع حامد خليفة "الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى"، ورسالة الماجستير الخاصة بالباحث محمود إبراهيم حسين "التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج "، وغير ذلك من الدراسات.

أما فيما يتعلق بالدراسات التى استعان بها الباحث، فى مجال التأثيرات الفنية

الوافدة على زخارف العمائر. فأخص بالذكر منها. دراسة فريد شافعي "العمارة العربية في مصر الإسلامية- المجلد الأول- عصر الولاة (٢١-٣٥٨هـ/ ٦٣٩-٩٦٩م)، ودراستي أحمد فكري "مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل". "مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول. العصر الفاطمي". وكذلك الدراسات الأجنبية لكل من:

- Creswell, K. A. C.,
  "The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, Ikhshids and Fatimids, A.D. 939-1171"; "Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, A.D. 761-905".
- Flury, S.,
  "Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun"; "Die Ornamente der Hakim und Ashar-Moschee".
- Marçais, G.,
  "L' Architecture Musulman d' Occident, Algerie, Maroc, Espange et Sicile".
- Shafi'i, F.,
  "An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun".

كما استفادت الدراسة من بعض الأبحاث التي اهتمت بتأصيل بعض العناصر الزخرفية والخطية، ومن ذلك على سبيل المثال. الدراسات التالية:

- Dimand, M. S.,
  "Arabic Woodcarving of the Ninth Century",
- Hameed, Abdul Aziz.,
  "The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style",
- King, G. R. D.,
  "The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Marwan II. Ewer and three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo",
- Grohman, A.,
  "The Origin and Early Development of Floriated Kufic".

هذا وقد قسمت البحث إلى بابين رئيسيين. أولهما كان بعنوان "دور الصلات

الحضارية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر". ويشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول:

الفصل الأول: تحت عنوان "مصر وآسيا" وقد دَرَسْتُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من الجزيرة العربية، والشام، والعراق، وأرمينية، وإيران، والتركستان، والسند والهند، والصين، موضحاً فيه دور هذه الصلات في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

أما الفصل الثاني: فكان بعنوان "مصر وأفريقيا"، وقد تناولتُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من شمال وشرق ووسط وغرب أفريقيا، مبيناً ما أسهمَتْ فيه دور هذه الصلات من نقل للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

وفي الفصل الثالث: والذى كان تحت عنوان "مصر وأوربا" دَرَسْتُ فيه الصلات الحضارية بين مصر وكل من شرق وشمال وغرب وجنوب أوربا، وما قامت به هذه الصلات من دور في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

أما الباب الثاني، فكان بعنوان "التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر"، وقد قسمته أيضاً إلى ثلاثة فصول:

في الفصل الأول : المعنون بـ "التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية". درست فيه التأثيرات الفنية على كل من الخزف والفخار، والخشب والعاج، والجص والحجر والرخام، والزجاج والبلور الصخرى، والمعادن والحلى، والنسيج والأبسطة.

أما الفصل الثاني : فكان بعنوان "التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر"، وقد درست فيه التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر المدنية، ثم تلك التأثيرات على العمائر الحربية، ثم على العمائر الدينية.

وفي الفصل الثالث: قمت بـ "دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية في ضوء بعض أبعاد للتأثيرات الفنية الوافدة"، حيث ارتأى الباحث أن هناك بعض العناصر الزخرفية النباتية، والهندسية، والآدمية والحيوانية ، والكتابية، التى تحتاج إلى معالجة خاصة في ضوء أبعاد معينة، غير تلك التى تسنى له تناولها أثناء دراسة هذه الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر، فآثر أن يخصها بهذه الجزئية من الدراسة.

وقد زيلت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية التى اعتمد عليها، كما ألحقت بالدراسة مجلداً ثانياً احتوى على قائمة بالأشكال واللوحات، ومجموعة الأشكال واللوحات التى أشير إليها في البحث.

وعلى الله قصد السبيل.

دكتور/ عبد الناصر محمد حسن ياسين
مدرس الآثار والفنون الإسلامية
بكلية الآداب بسوهاج

هوامش المقدمة

١- أحمد فكرى: بحث بعنوان "عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية". دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م. ص٢.

٢- إتنجهاوزن، ريتشارد: بحث بعنوان "الزخرفة والتصوير شخصيتها ومجالها". تراث الإسلام، القسم الثانى: تصنيف شاخت و بوزورث، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقى العمد، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة، ذو الحجة ١٣٩٨هـ/ نوفمبر١٩٧٨م. ص ٤٣٠، ٤٣١.

٣- أحمد فكرى: مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦م، ص ط.

٤- مصطفى عبد الله شيحة: بحث بعنوان "الوحدة الجمالية فى مدارس الفن الإسلامى". مجلة الفكر العربى، العدد (٦٧)، بعنوان "الجماليات العربية"، بيروت، يناير- مارس ١٩٩٢م، ص ٧٣.

٥- انظر: عفيف البهنسى: جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤)، الكويت، صفر- ربيع الأول ١٣٩٩هـ/ فبراير (شباط) ١٩٧٩م، ص ٨.

٦- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، دار الكتب، القاهرة ١٩٤٠م، ص ٣٠٧.

٧- أحمد فكرى: عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية، ص ١.

٨- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٢٤.

٩- أحمد فخرى: دراسات فى تاريخ الشرق القديم، مصر والعراق- سوريا- اليمن- إيران، مختارات من الوثائق التاريخية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون، ص ٢٧.

١٠- للأستاذ مولود قاسم، آية بلقاسم، وزير التعليم الأصلى والشئون والمقدسات الإسلامية فى الجزائر. نقلاً عن: حكمت عبد الكريم فريحات وإبراهيم ياسين الخطيب: مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٩م، ص ٣٣.

١١- ويج، رينيه: الفن والنور واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب، ترجمة عبد الرحمن بدوى، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٥م، ص ٣٤.

١٢- انظر: حسين مؤنس: مصر ورسالتها. مهرجان القراءة للجميع. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥.

١٣- ابن الكندى: فضائل مصر المحروسة، تحقيق على محمد عمر. طبعة خاصة من مكتبة الخانجي لمكتبة الأسرة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٩٧م. ص ٢٨.

١٤- منير عبد الملك: تطور العوامل السياسية فى سياسة مصر الخارجية. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م، ص١٤.

١٥- وهى أيضاً نفس العوامل التى أدت إلى وحدة الفن الإسلامى. راجع: محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "ملاحظات حول طبيعة الفن الإسلامى". مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الثانى عشر ١٩٩٢م، ص ٢٥٩؛ سعاد ماهر: بحث بعنوان "الفنون الزخرفية"، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى. المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٦٦، ٢٦٧؛ صلاح الدين البحيرى: بحث بعنوان "عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها فى الفنون". حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة، الرسالة الثانية عشرة ١٩٨٢م، ص ٣٦؛ مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٧٦؛ سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون، ص ٤.

١٦- جواتياين، س. د: دراسات فى التاريخ الإسلامى والنظم الإسلامية،تعريب وتحقيق عطية القوصى، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص ١٧٢.

١٧- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، القاهرة، ١٩٤٢م، ص ١٠٧.

١٨- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص ١٧١.

١٩- ابن خرداذبة: المسلك والممالك، دار صادر، بيروت، بدون ص ١٥٣.

٢٠- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٢٦٦.

٢١- اتنجهاوزن، ريتشارد: المرجع السابق، ص ٦٠.

٢٢- عبد الحليم عويس: بحث بعنوان "الغزو الثقافى فى التاريخ". مجلة المسلم المعاصر. العدد السابع والأربعون، السنة الثانية عشرة، مؤسسة المسلم المعاصر. بيروت، لبنان. رجب ١٤٠٦هـ/ مارس ١٩٨٦م. ص ٦٦.

الشعوبية، لفظة واسعة المدلول، يقصد بها هنا العجم. وكان الشعوبيون يعملون على تصغير شأن العرب، ولا يرون لهم فضلاً على غيرهم. للاستزادة، انظر: أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص.ص ٦٧-٩٦.

٢٤- حسن الباشا: قاعة بحث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٣٦.

الباب الأول

دور الصلات الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة

الفصل الأول : مصر وآسيا

الفصل الثاني : مصر وأفريقيا

الفصل الثالث : مصر وأوربا

الفصل الأول
مصر وآسيا

المبحث الأول : مصر والجزيرة العربية
المبحث الثاني: مصر والشام
المبحث الثالث: مصر والعراق
المبحث الرابع: مصر وأرمينية
المبحث الخامس: مصر وإيران
المبحث السادس: مصر والتركستان
المبحث السابع: مصر والسند والهند
المبحث الثامن : مصر والصين

المبحـــــث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تقع الجزيرة العربية في الجنوب الغربي من قارة آسيا، ويحدها من الشمال بادية الشام، ومن الشرق الخليج الفارسي وبحر عُمان، ومن الجنوب المحيط الهندى. ومن الغرب البحر الأحمر(١)، وقد أطلق عليها جزيرة رغم إحاطتها بالمياه من ثلاث جهات، وذلك لأن الصحراء التى تحدها من الجهة الرابعة شبهت بالبحر لصعوبة اجتيازها(٢). (شكل ٢). ومما يلاحظ أن حدودها الجغرافية جهة اليابسة لم تكن ثابتة على وجه الإطلاق، فقد أدخل العرب قديماً فى جزيرتهم برية سيناء وفلسطين وسوريا(٣). كما أن القبائل العربية انتشرت قديماً فى المساحة الممتدة من ضفاف الفرات إلى ضفاف النيل، وكانت قبائلهم تضرب خيامها فى عهد الفراعنة بالبادية بين النيل والبحر الأحمر، وكان المصريون من قديم الزمان يعتبرون كل ما هو شرقى بلادهم إلى حدود بابل بلاداً يسكنها العرب(٤).

وقديماً كانت بلاد العرب تقسم إلى ثمان مناطق: الحجاز، وهى تقع فى الجنوب الشرقى لجزيرة سيناء على طول البحر الأحمر. واليمن وهى تقع فى جنوب الحجاز، وحضرموت وهى تقع فى شرق اليمن على ساحل المحيط الهندى، ومهرة وهى تقع فى شرق حضرموت، وعُمان وهى تتصل بالخليج العربى فى الشمال، والمحيط الهندى فى الجنوب الشرقى، وتحدها مهرة فى الجنوب الغربى، والإحساء، التى تمتد على طول الخليج العربى من حدود عُمان إلى الفرات، ونجد، وهى تقع فى جنوب بادية الشام، وتشمل وسط جزيرة العرب بين الحجاز والإحساء مع إقليم اليمامة، وآخر هذه الأقسام هى الأحقاف، وهى تقع بين عُمان والإحساء ونجد وحضرموت ومهرة(٥).

وتضرب العلاقات بين مصر والجزيرة العربية بجذورها إلى العصور القديمة(٦)، إذ ارتبطت مصر بالجزيرة منذ الألف الرابع قبل الميلاد، وذلك بوفود أعداد كبيرة من سكان الجزيرة العربية إلى مصر واختلاطهم بالمصريين القدماء، وقد استمرت تلك الصلات العربية المصرية على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية وذلك عن طريق البحر الأحمر أو عن طريق شبه جزيرة سيناء ووديان الصحراء الشرقية(٧).

كما تؤكد الدراسات على أن صلة مصر بالشعوب السامية(٨) فى عصر ما قبل التاريخ قد تركت آثارها فى اللغة المصرية القديمة سواء فى مفرداتها أو فى قواعدها وغير ذلك من المظاهر الحضارية والعقائدية(٩).

ويبدو أن الهجرات العربية إلى مصر لم تنقطع أوصالها قط، إلى الحد الذى جعل المؤرخ والجغرافى اليونانى "سترابون" (ت٢٥م) يقول عن مدينة قفط بصعيد مصر أنها مدينة نصف عربية(١٠). وتعد آخر هجرة عربية نزحت من جزيرة العرب قبل الإسلام إلى الشام ومصر، هى تلك التى قامت بها بعض بطون خزاعة، كما أنه يوجد بعض الإشارات فى المصادر الغربية تفيد أن عدداً من العرب كان يقطن فى الإسكندرية(١١).

كما دخل بعض العرب إلى مصر كجنود ضمن حملة كسرى على مصر سنة ٦١٦م،

ويرجح "بتلر" أن يكونوا من أهم أسباب ميل البلاد إلى التسليم، وذلك لوجود صلة الدم والود بينهم وبين أهل مصر الأصليين. كما أنه لايستبعد أن يكون من بين أغنياء مصر في هذه الفترة كثير من العرب الذين رحبوا بأقاربهم[١٢].

ولم تقف وسائل الاتصال بين العرب ومصر في العصور القديمة عند حد الهجرات أو اشتراكهم ضمن حملة كسرى سنة ٦١٦م، فهناك على سبيل المثال غزو العمالقة أو الهكسوس لمصر. في حوالى سنة ١٧٠٠ ق.م، ويقصد بهم - كما يرى البعض- قدماء العرب وخصوصاً أهل شمال الحجاز مما يلي جزيرة سيناء[١٣]. وعلى الرغم من شيوع تخلف هؤلاء الهكسوس لدى كثير من الباحثين وإبراز همجيتهم وبداوتهم وتسببهم في خلق فترة ضعف في تاريخ الفراعنة المتماسك[١٤]، إلا أن دورهم الحضاري في مصر لا ينكر على وجه الإطلاق، ومن ذلك استخدامهم للعجلات الحربية التي تجرها الخيول، وقد اقتبسها منهم الفراعنة، وكانت لها أثرها الفعال في غزواتهم الخارجية[١٥]. أما بالنسبة للنواحي الفنية، فقد ظهر أثر الهكسوس في صناعة الزجاج بمصر، إذ تعد الفترة التي تلت حكمهم لمصر، خير حقبة لهذه الصناعة وربما يرجع ذلك لاتصالهم بالشرق والعراق، حيث كان يصنع هناك أجود أنواع الزجاج في ذلك الوقت[١٦]، كما وصلنا من الدولة الوسطى أعداد كثيرة من خناجر ينتهي مقبض كل منها ببكرة تنبثق منها قوسان من العاج يلتقيان بالمقبض وخناجر أخرى كان ظهورها مع غزو الهكسوس[١٧]، ومما نقله الهكسوس إلى مصر أيضاً الأسد المجنح ذلك الابتكار العموري القديم[١٨]. وعلى الرغم من ذلك فإن ما وصلنا من حقبة حكمهم لمصر قليل، وربما يرجع ذلك إلى أن الفراعنة الذين جاءوا بعدهم قد محوا أكثر أسماءهم من تلك الآثار[١٩].

ومما يؤكد استمرار التواصل بين العرب ومصر، أنه قد وصلنا شاهد قبر عربي بمصر يرجع إلى العصر البطلمي (٣٠١-٣٠ ق.م) وهو يعد أقدم النقوش العربية التي عثر عليها بمصر، دون بالخط العربي الغربي على تابوت التاجر المعيني "زيد إيل"، وفي هذا النقش يتحدث "زيد إيل" عن معاملاته مع كهنة المعابد المصرية -البطلمية- نراه في أثنائها يقدم إلى هذه المعابد مقادير من المر وقصب الطيب مقابل الأقمشة المصرية، ويختم حديثه بدعاء للآلهة، ويجمع في هذا الدعاء بين الإله المصري "أوزير - حابي"- ويورده في النص بنطق معرب هو أثر حف- وبين إله موطنه الأصلي[٢٠].

ويدل هذا النقش على مدى العلاقة التي كانت تربط هذا التاجر العربي بالكهنة المصريين، ويوضح قدر اندماجه في المجتمع المصري، وربما كانت على هذا الحال أيضاً أعداد كبيرة من العرب النازحين إلى مصر في هذه الفترة[٢١].

وكانت لمصر علاقات تجارية قوية مع بلدان الجزيرة العربية منذ العصور القديمة. وخاصة مع اليمن التي لعبت منذ القدم دوراً كبيراً في التجارة العالمية وذلك بفضل موقعها المتوسط بين الأمم[٢٢]. واتصالهم الوثيق مع الهند، وكان الهنود يحملون إليها الذهب والقصدير والحجارة الكريمة والعاج والخشب والتوابل والقطن وغيرها، كما كان اليمنيون يذهبون بأنفسهم لاستجلاب هذه السلع ثم يحملونها إلى مصر والشام والعراق[٢٣].

وتعد تجارة الحجاز أهم تجارات العرب على الإطلاق. وذلك بحكم موقعها المتميز ووقوعها على مسالك تجارية مهمة. وخاصة طريق البحر الأحمر المؤدى إلى الهند. كما كانت جسراً يربط الشام وحوض البحر المتوسط باليمن والحبشة والصومال والسواحل المطلة على المحيط الهندى. مما أدى إلى قيام مدن تجارية مهمة بها. وكذلك قيام ثغور تجارية تزود سفن الروم بالبضائع ومنتجات الهند. مثل ثغر الشعيبة مرفأ مكة القديم قبل ظهور ميناء جدة. وثغر ينبع مرفأ يثرب[٢٤].

وكان من الطبيعى أن يكون للحجاز علاقات تجارية نشطة مع مصر وذلك بحكم الجوار وصلة الدم. ومن ثم فقد وفد عليها التجار العرب منذ العصور القديمة. وقد وصلتنا أسماء عديدة لتجار ارتادوها فى الجاهلية، منهم عثمان بن عفان، والمغيرة بن شعبة. وعمرو بن العاص[٢٥]. الذى دخلها متاجراً فى الأدم والقطن[٢٦] والعطر. كما دخل الإسكندرية[٢٧] التى كان يعيش بها فى عام ٦١٠م كثير من العرب[٢٨] وربما كان العديد منهم تجاراً. وكان من الطبيعى أيضاً أن يقصد التجار العرب فى الجاهلية صعيد مصر وذلك عن طريق البحر الأحمر ووديان الصحراء الشرقية[٢٩].

ومع بداية تكوين الدولة الإسلامية فى الحجاز تطلع الرسول ﷺ ببصرة نحو مصر. فما إن شرع الرسول ﷺ فى إيفاد رسله إلى الأقاليم إلا وكان أحدهم مبعوثاً إلى المقوقس صاحب الإسكندرية، وكان هذا السفير هو "حاطب بن أبى بلتعة" الذى سلم رسالة الرسول ﷺ إلى المقوقس[٣٠] وعاد إلى الرسول ﷺ محملاً برسالة من المقوقس[٣١] وهدية منها "جاريتان لهما مكان فى القبط[٣٢] عظيم، وبكسوة وبغلة"[٣٣] وقيل كان من بينها كأس من زجاج[٣٤].

وكانت لمصر مكانة خاصة فى نفس الرسول ﷺ ويتضح ذلك من أحاديثه الشريفة. وقد أورد ابن عبد الحكم أكثر من حديث يوصى فيها الرسول ﷺ بقبط مصر، منها: "إذا فتحتم مصر فاستوصوا بالقبط خيراً فإن لهم ذمة ورحماً" وذكر أن الرسول ﷺ مرض فأغمى عليه ثلاث مرات. وفى كل مرة يفيق فيها يقول لأصحابه "أوصيكم بالأدْم الجعد" فلما أفاق ﷺ فى المرة الأخيرة سأله أصحابه عن "الأدْم الجعد" فقال ﷺ "قبط مصر فإنهم أخوال وأصهار وهم أعوانكم على عدوكم وأعوانكم على دينكم"[٣٥].

ومع بداية حركة الفتوح الإسلامية، وتمكن المسلمون من فتح بلاد الشام، كان من الطبيعى أن تتجه أبصارهم صوب مصر[٣٦]، وتم لهم فتحها على أرجح الروايات فى عام ٢٠هـ/ ٦٤١م[٣٧].

ومن الملفت للنظر عدم حرص أقباط مصر على مشاركة القوات البيزنطية فى تصديها للفاتحين العرب. بل إنهم ربما وجدوا من ذلك فرصة سانحة للتخلص من نير الحكم البيزنطى، الذى كان يضطهدهم ويسومهم سوء العذاب. وذلك بسبب مخالفتهم فى المذهب[٣٨]. وربما كان لصلة الدم والجوار بين المصريين والعرب. دور فى مساندة المصريين للعرب رغم اختلافهم فى الدين[٣٩].

وإن كان قد مر بنا التواجد المكثف للعرب بمصر منذ العصور القديمة، فإن أحداث

الفتح العربي تؤكد على هذا التواجد، فقد ذكر ابن عبد الحكم أن عمرو بن العاص قد استعان بعدد من عرب الجزيرة القاطنين في الإسكندرية عندما جاء فاتحاً. وكان هؤلاء العرب يجيدون اللغة القبطية، كما أنه أشار إلى أن عدداً من العرب كانوا ضمن الجيش الروماني إبان الحصار الإسلامي لحصن بابليون(٤٠). ويبدو أن بعض هؤلاء العرب قد أصابوا مكانة مرموقة بمصر قبيل الفتح العربي، بدليل أن حاكم تنيس أثناء الفتح كان رجلاً عربياً نصرانياً إسمه (أبو طور)، وأنه قد ناوش العرب في عدة معارك وانتهى الأمر بهزيمته وأسره(٤١).

ومما سبق يتضح مدى العلاقة الوثيقة التى كانت بين مصر والجزيرة العربية إلى ما قبيل الفتح العربي، والسؤال الذى يطرح نفسه ما هو حال هذه العلاقة بعد هذا الفتح؟

لقد بدأت جذور العلاقات المصرية العربية في العصر الإسلامي مع القوات التى صحبت عمرو بن العاص في الفتح، وقد بلغ عدد هؤلاء الجنود أربعة آلاف، ثم تبعهم مدد قدر باثنى عشر ألفاً، كان على رأسهم الزبير بن العوام، ثم لم تلبث هذه القوات أن أخذت في الازدياد، فقد كانت حامية الإسكندرية في عام ٤٣هـ/ ٦٦٣م إثنى عشر ألفاً أخذ في الازدياد حتى بلغت سبعة وعشرين ألفاً، وبلغت قوات الصعيد الأعلى عشرين ألفاً، كان على رأسهم عبد الله بن سعد بن أبي سرح(٤٢)، وكان ضمن هؤلاء البواكر أعداد كبيرة من الصحابة، ذكر ابن الكندى أنهم "مائة رجل ونيف"(٤٣)، وأشار ابن إياس أن عددهم بلغ "مائة ونيف وأربعين رجلاً" وفي إشارة أخرى أنهم بلغوا "ثلثمائة وكسور"(٤٤).

وقد تلى استقرار الفتح العربي لمصر، هجرات عديدة نزحت إليها من الجزيرة العربية(٤٥)، منها قبائل عنزة وبنو حنيفة، وبنو نمير وعشائر مختلفة من ربيعة، وقد قدموا في أوقات مختلفة منذ الفتح، واستمر توافدهم متقطعاً حتى زمن الخليفة العباسي المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ/ ٨٤٧-٨٦١م)، كما حدثت هجرات إليها أيضاً من منطقة اليمامة(٤٦)، ومنها كذلك قبيلة الأزد، التى أوصى بها معاوية بن أبي سفيان (٤١-٦٠هـ/ ٦٦١-٦٨٠م) بعدما تولى الخلافة، فقال لواليه على مصر مسلمة بن مخلد (٤٧-٦٢هـ/ ٦٦٧-٦٨١م) "لاتول عملك إلا أزدى أو حضرمى فإنهم أهل الأمانة"(٤٧).

وتؤكد شواهد القبور العربية التى عثر عليها في أماكن متفرقة بمصر، على تواجد تلك القبائل العربية، إذ تحتوى بعض هذه الشواهد التى ترجع إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين/٨-٩م، على أسماء بعض تلك القبائل ومنها "الأزد"(٤٨) و"تميم"(٤٩).

وعلى الرغم من أن الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ (١٣-٢٣هـ/ ٦٣٤-٦٤٤م) قد حرم على العرب الأوائل الاشتغال بالزراعة وامتلاك الأراضى، فلم يختلطوا بالمصريين، ولم يعتنوا سوى بأمور السياسة والحكم والحرب(٥٠). فيبدو أن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، وقد ساعدت عدة عوامل على اختلاط العرب بالمصريين، ومن هذه حركة الارتباع(٥١)، والتى تُعد الخطوة الأولى في عملية تعريب مصر، وقد أتاحت هذه الحركة لكثير من القبائل العربية أن تتغلغل في نسيج المجتمع المصرى، تاركة الفسطاط، ومتخذة من أماكن ارتباعها مواطن دائمة الإقامة، ومن تلك القبائل مدلج ومن حالفهم من حمير وذبحان الذين

استقروا فى خربتا، وكذلك خشين وطائفة من لخم وجذام الذين نزلوا أكناف صان، وإبليل، وطرابية من الحوف الشرقى. وقد انتهى بهم الأمر إلى الذوبان التام فى سكان تلك المناطق الأصليين[٥٢]. ومن ناحية أخرى فقد أقبل الشبان العرب سواء أكانوا جنوداً أم مهاجرين على الزواج من مصريات. وبلغ عدد الأطفال الذين ولدوا فى مصر بعد الفتح العربى بسنوات قليلة "سدسهم" على الأقل من أباء عرب. ولما كان الأبناء ينسبون إلى آبائهم فإنهم كانوا يعدون عرباً وكانوا يلقنون اللغة العربية ويتمتعون بالامتيازات الكاملة للفاتحين[٥٣].

وتُعد الخطوة الجريئة والحاسمة التى قام بها الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦هـ/ ٦٨٥-٧٠٥م) بتعريبه للدواوين والسكة[٥٤]، هى حجر الأساس فى سبيل قيام حضارة وثقافة عربية إسلامية. وقد تبع هذه الحركة عمليات اندماج سكانى كبير بين سكان البلاد الأصليين والعرب، وقد سارت تلك العمليات بنجاح كبير فى مصر، وساعد على هذا ويسره أن ماضيها مرتبط بشكل عميق ومباشر بأسلاف عرب الشام[٥٥]. وقد نتج عن حركة التعريب أن انتقلت ثقافة مصر من الثقافة القبطية واليونانية إلى الثقافة العربية، بكل ما ترتب على ذلك من تغير العقل المصرى بصفاته القديمة القبطية واليونانية[٥٦]، كما سادت اللغة العربية وساد معها خطها الذى كتبت به[٥٧].

ومنذ عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ/ ٧٢٤-٧٤٣م) أخذ العرب الذين استوطنوا مصر، يتخلون عن سياسة الترفع عن اختلاطهم بالأهالى وعن الاشتغال بالزراعة، وقد شهد عام (١٠٩هـ/٧٢٧م)، نزوح أعداد كبيرة من القبائل القيسية إلى مصر. وربما رغب الخليفة فى نقلهم إليها والسماح لهم بالاشتغال بالزراعة، نظراً للأضرار التى ألمت بالزراعة، عقب عصيان القبط وتمردهم فى عام ١٠٧هـ/ ٧٢٥م[٥٨].

وكان عام (٢١٨هـ/ ٨٣٣م) عاماً حاسماً فى تاريخ العرب بمصر، فهو العام الذى أسقط فيه الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ/ ٨٣٣-٨٤٢م) أسماء العرب من ديوان العطاء، مما اضطرهم فى سبيل كسب العيش إلى مزاولة الحرف الصناعية كالنسيج وغيره، مثلهم مثل مواطنيهم الأقباط سواء بسواء[٥٩].

وصحب ظهور أحمد بن طولون فى مصر (٢٥٤-٢٧٠هـ/ ٨٦٨-٨٨٣م) تطور بعيد المدى فى تاريخ الشعب المصرى، حيث أصبح العرب فى عهده غالبية سكان البلاد. كما اصطبغ الشعب المصرى بالصبغة الدينية، وفى نفس الوقت أصبحت اللغة العربية لغة الحديث والعلم، كما أن الأقلية المسيحية بدأت تنسى لغتها الأصلية بالتدريج وأخذت العربية، وهكذا اكتملت مظاهر التعريب فشملت كل شىء حتى دماء الشعب نفسه تسربت إليها المؤثرات العربية[٦٠].

ويُعد العصر الفاطمى من المراحل المهمة فى تاريخ الهجرات العربية إلى مصر، إذ تدفق فى عهدهم على مصر جماعات كبيرة من قريش، فرحبت بهم الدولة الفاطمية، وهيأت لهم سبل الاستقرار، وجاء إليها فى نفس الوقت أعداد هائلة من بنى سليم وهلال، وامتلأ بهم الحوف الشرقى والصحراء الشرقية[٦١].

وأشار الرحالة الفارسي "ناصر خسرو"، الذي زار مصر بين عامي (٤٣٩-٤٤١هـ/١٠٤٧-١٠٤٩م)، أنه هاجر إليها من الحجاز خمسة وثلاثون ألف شخص، وذلك من جراء الجدب الذى ألم بها، وأن الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ/ ١٠٣٥-١٠٩٤م) كساهم وأجرى عليهم الرزق عاماً كاملاً، ثم رحلهم إلى الحجاز بعد نزول المطر بها[٦٢]، ومن الطبيعي أن يكون لتواجد هذا العدد الضخم من عرب الحجاز لمدة عام كامل بمصر، دور في إيثار بعضهم الاستقرار بها وعدم العودة إلى الحجاز. كما أشار الرحالة نفسه أنه ضمن فرق الجيش الفاطمي فرقة تسمى "البدو"، وذكر أنهم من أهل الحجاز، وكلهم يجيدون حرب الرماح، وأن عددهم كان يبلغ حوالي ألف فارس[٦٣].

وإذا كانت المؤشرات تشير إلى تزايد أعداد العرب النازحين إلى مصر من الحجاز في العصر الفاطمي، فيبدو أن الأمر كان على عكس ذلك بالنسبة للأقباط (المسيحيين)، إذ تناقص أعدادهم في هذا العصر بتحول معظمهم إلى الإسلام، ويؤكد ذلك أن الضريبة التي كانت تفرض على أهل الذمة، واعتبرت من أهم مصادر بيت المال في عهد الخلافة الإسلامية الأولى، لم تعد كذلك في هذا العصر، حتى أنها أصبحت تسمى بالجوالي، بدلا من إسمها القرآني "الجزية[٦٤]".

تلك كانت إطلالة سريعة توضح المدى الذى اصطبغ فيه المجتمع المصري بالطابع العربي، منذ بداية الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي.

أما على مستوى العلاقات الخارجية بين مصر الإسلامية والجزيرة العربية، فبدون الدخول في تفاصيل الفترة السابقة للعصر الطولوني، حيث كانت تخضع فيها مصر لسلطة خلافية مركزية قوية - الخلافة الأموية فالعباسية- مما جعلها تدور في فلك هاتين الخلافتين. إلا أن الأمر منذ العصر الطولوني قد أخذ في التحول نحو نوع من الاستقلال. أتاح لمصر أن يكون لها دور مستقل- إلى حد كبير- على المستوى الخارجي.

فقد حرص الطولونيون والإخشيديون وسعوا في السيطرة على بلاد الحجاز[٦٥] وليس من المستبعد أن يكون وراء ذلك رغبتهم في حماية طريق تجارة المرور في البحر الأحمر، التي يستطيع أمراء الحجاز إذا دانوا لهم، أن يكفلوها لهم[٦٦].

وباستيلاء الفاطميين على مصر (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م)، أخذت علاقتها مع الجزيرة العربية في الازدياد والنمو، فقد حرص الخليفة المعز لدين الله بمصر (٣٦٢-٣٦٥هـ/ ٩٧٢-٩٧٥م) على بسط نفوذه في بلاد الحجاز[٦٧]، إذ كان الفاطميون يعلمون أن من يسيطر على الحرمين يتمتع بالزعامة الروحية في العالم الإسلامي أجمع، ويكسب خلافته قوة أمام العالم الإسلامي من ناحية، وأمام الشعوب التي يحكمونها من ناحية أخرى. بالإضافة إلى أن هذا الأمر يقلل من شأن الخلافة العباسية المناوئة لهم. فأمير المؤمنين الحق هو من يستطيع أن يبسط نفوذه على الحرمين في مكة والمدينة[٦٨].

وبوفاة الخليفة المعز لدين الله سنة (٣٦٥هـ/ ٩٧٥م) بدأت أركان النفوذ الفاطمي في التزعزع ببلاد الحجاز، وأصبحت تلك البلاد سجالاً بينهم وبين العباسيين[٦٩]، ومن مظاهر استمرار الصلات الحسنة بين الفاطميين بمصر، والحجاز، تلك الخلع والمشاهرات

التي كانت تصل من الخليفة الفاطمي إلى أمراء ووجهاء الحجاز. ومن ذلك ما كان يرسله الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ/ ١٠٣٥-١٠٩٤م) إلى قبيلة بنى شيبة التى كانت تحتفظ بمفتاح باب الكعبة[٧٠]. وقد أشار "ابن تغرى بردى" إلى أنه فى سنة (٤٠٠هـ/١٠٠٩م) أرسل الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ/ ٩٩٦-١٠٢٠م) إلى دار جعفر الصادق بالمدينة. الداعى ختكين العضدى، الذى فتح الدار وأخذ ما كان بها وهو مصحف وسرير وآلات. وأنه حمل معه رسوم الأشراف، ثم عاد إلى مصر بما وجد فى الدار، وخرج معه من شيوخ العلويين جماعة. ولما وصلوا إلى الخليفة الحاكم أطلق لهم نفقات ورد عليهم السرير. وأخذ الباقى وقال: أنا أحق به. فانصرفوا داعين له[٧١].

ويبدو أن الخلفاء الفاطميين قد أولوا عنايتهم بالأماكن المقدسة بالحجاز. فقد أشار"ناصر خسرو"، إلى أنه كان على حائط الكعبة الأمامى، فوق الأعمدة الخشبية، كتابة ذهبية تحتوى على اسم الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ/ ٩٧٥-٩٩٦م)، كما يوجد على الحائط أربعة ألواح أخرى كبيرة من الفضة متقابلة، ومثبته بمسامير من فضة، وعلى كل لوح منها اسم الخليفة الذى أرسله من خلفاء مصر، وأن كل منهم كان يرسل لوحاً فى عهده[٧٢].

أما بالنسبة لبلاد اليمن[٧٣] فقد كان لها أهمية خاصة لدى الفاطميين، إذ تُعد أول مراكز الدعوة الإسماعيلية، حيث وجدت بها مُريدين أكثر حرصاً على المذهب ودفاعاً عن الدعوة[٧٤]. ويبدو ذلك من حرص الوزير الفاطمى "أبو محمد اليازورى" على تأييد "على بن محمد الصليحى" الثائر باليمن ومساعدته فى إقامة دعوة سياسية هناك[٧٥].

وقد حرص الملك على الصليحى(٤٣٩-٤٥٩هـ/١٠٤٧-١٠٦٧م) (مؤسس الدولة الصليحية) ومن جاء من بعده على إظهار ولائهم للفاطميين. وقد تبودلت بين الصليحى والخليفة المستنصر عدة مراسلات، وضح منها صلاتهم الوثيقة، كما أن المستنصر أوكل للصليحى شأن نشر الدعوة ليس فى بلاد اليمن فحسب بل فى الحجاز أيضاً، كما عهد إليه بإقرار الأمور بمكة، ونظراً للخدمات التى قدمها الصليحى للدعوة الفاطمية، فقد أنعم عليه الخليفة المستنصر بلقب "عمدة الخلافة"[٧٦].

وقد استمرت العلاقات الودية بين أمراء اليمن الصليحيين والخلفاء الفاطميين. ويتضح ذلك عندما تقلدت السيدة الحرة زمام الأمور فى اليمن بعد وفاة زوجها المكرم أحمد (٤٥٩-٤٧٧هـ/ ١٠٦٧-١٠٨٤م)، إذ ظلت تعمل جاهدة على توطيد الدعوة الفاطمية فى اليمن، كما كانت على اتصال وثيق بالخليفة الآمر (٤٩٥-٥٢٤هـ/ ١١٠١-١١٣٠م). وتبادلت بينهما السفارات والكتب[٧٧]، ومما يؤكد متانة العلاقة بينهما. أن السيدة الحرة تركت وصية تنازلت بمقتضاها عن كل ما تملكه من ثروة للإمام الطيب (الإمام المستور) ابن الخليفة الآمر[٧٨].

ولم تقف أهمية اليمن بالنسبة للخلافة الفاطمية بمصر عند حد نشر دعوتهم فى اليمن والحجاز فحسب. بل اضطلعت أيضاً بهذا الدور فى عُمان والهند. حين عهد الخليفة المستنصر للسيدة الحرة بأمر تنظيم الدعوة الإسماعيلية فى هذين القطرين، وأن تُعين من قبلها دعاة ينشرون الدعوة فى هذه البلاد[٧٩].

وقد كان من نتائج العلاقات الودية بين الخلفاء الفاطميين بمصر، والملوك الصليحيين باليمن أن تبودلت الهدايا بينهم، ففي عام ٥١٧هـ/١١٢٣م أرسل الخليفة الآمر إلى السيدة الحرة، هدية اشتملت على تشريف مما لبسه الخليفة وما زج عرقه من الحلل المذهبات والملاءات الشرب المذهبة والشقق النفوسي والمغربي المقصور والإسكندراني المطرز، وعدد من قضيب النحاس والمرجان وغير ذلك(٨٠).

أما بالنسبة للهدايا التى كانت تصل من اليمن إلى مصر، فيخبرنا ابن الزبير، أنه عثر فى قصر سيف بن ذى يزين الحميرى بغمدان، على كنوز كثيرة وكان من ضمنها أربعة وعشرون سيفاً تبعية، ومائة وستون سيفاً كانت لملوك حمير، على كل سيف منها إسم صاحبه من الملوك، وأنها كانت فى أغمدة من ذهب وفيها ما هو ذو حد واحد، أو ما هو ذو حدين، وأن الملك على الصليحى أهدى منها مائة سيف للخليفة المستنصر. وكانت ذات جلالة ونفاسة بحيث يصعب تقدير قيمتها(٨١). وربما يدعم هذه الرواية ما أشار إليه ناصر خسرو الذى زار القاهرة فى عهد المستنصر، حيث أشار أنه رأى بمصر سيفاً أحضر للسلطان من اليمن، وكان مقبضة قطعة واحدة من العقيق الأحمر كأنه الياقوت(٨٢).

ويشير أحد العلماء، إلى أنه من بين الهدايا التى كانت الدولة الصليحية ترسلها للخلافة الفاطمية، الأدوات الذهبية والفضية والسيوف المرصعة بالعقيق اليمانى وغيرها، وكان يقابلها كذلك هدايا من الخلفاء الفاطميين، ويضيف بأن تبادل تلك الهدايا والتحف كان له تأثيره الواضح على انتقال التأثيرات الفنية بين البلدين فى هذه الفترة، وأنه على الرغم من وضوح التأثير الفاطمى على العمارة الصليحية، إلا أنه لم يصلنا تحفاً من المعدن "تعكس هذا التأثر بالأساليب الفنية الفاطمية"(٨٣).

كما أن هدايا ملوك اليمن للخلفاء الفاطميين لم تقتصر على التحف المعدنية، بل اشتملت أيضاً على المنسوجات، إذ أهدى الملك على الصليحى للخليفة المستنصر "خمسة أثواب وشى"(٨٤).

ولم يقتصر تواجد التحف اليمنية فى مصر على ما كانت تهدية الدولة الصليحية للخلفاء الفاطميين، فقد وصلت إلى الأسواق المصرية العديد من السلع اليمنية فى أزمنة تسبق دخول الفاطميين لها، ولاشك أن العمليات التجارية بين البلدين قد ازدادت ونمت فى العصر الفاطمى. ومن أهم السلع التى استوردتها مصر من اليمن: البز، والجلد المدبوغ، والدروع والسيوف(٨٥)، وكذلك الزعفران الذى كان يستخدم فى تلوين المنسوجات. وما إلى ذلك من العقيق، والجزع الملون المخطط من الزمرد الذى كان يستعمل فى بعض الآلات، وتصنع منه ألواح وصفائح وقوائم السيوف، ونصل السكاكين(٨٦).

وتُعد المنسوجات اليمنية من أهم السلع التى أقبلت مصر على استيرادها. ولعل ذلك يرجع إلى عظمة شأن هذه الصناعة هناك، خاصة فى الفترة العباسية، وقد استوردت مصر منها فى العصر الإخشيدى، ما اختص به هذا الإقليم من منسوجات تمتاز بزخارفها المؤلفة من الخطوط المتعددة الألوان(٨٧) والتى تعرف باسم الوصايل اليمنية، وتُعد من مبتكرات اليمنيين الفنية(٨٨).

ويبدو أن المنسوجات اليمنية كانت تصدر بتوسع إلى مصر فى العصر الفاطمى أيضاً، بدليل أنه بعد مقتل الأفضل شاهنشاه سنة ٥١٥هـ/١١٢١م. وجد عنده ألف عِدْل (كيس كبير) من متاع اليمن وغيرها[٨٩].

ومما يؤكد أهمية المنسوجات اليمنية فى مصر، أنه عثر فى حفائر الفسطاط على مجموعة من المنسوجات اليمنية، تحتوى على كتابة ذكر فيها مكان صناعتها وهو "مدينة صنعاء"، والذى ورد فى أشرطة الطراز بصيغتين، إما "طراز صنعاء" أو "طراز الخاصة بمدينة صنعاء" وتحمل هذه القطع تواريخ (٢٦٦، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٣١هجرية). وجميعها تواريخ تقع فى فترة حكم بنى يعفر الذين ارتفع شأنهم فى اليمن منذ بداية العصر العباسى الثانى. وهى تدل من ناحية على صلات مصر ببلاد اليمن فى هذه الفترة، كما تدل على توافر منسوجات دور الطراز اليمنية فى مصر من ناحية أخرى[٩٠].

وكان لموقع اليمن المهم بالنسبة للتجارة العالمية، حيث تقع عند نهاية البحر الأحمر من جهة الجنوب، فتتوسط الطريق بين أفريقيا وآسيا، دوراً فى تنشيط العمليات التجارية، بين مصر وشرق أفريقيا وشرق آسيا، فعن طريق موانيها كانت مصر تحصل على منتجات شرق آسيا ومنتجات شرق أفريقيا[٩١].

وقد وصف الإدريسى مدينة عدن بأنها بلدة تجارة، ومرسى البحرين، ومنها تسافر مراكب السند والهند والصين، ويجلب إليها متاع الصين كالحديد والعود والسروج والغضار (الخزف) والأبنوس، والثياب المتخذة من الحشيش، والثياب القيمة المخملة، وغير ذلك من السلع، وأن أكثر هذه السلع يعاد تصديرها إلى سائر البلاد[٩٢]. فمنها كانت تصل إلى مصر والشام، ومنهما تجد طريقها إلى أوربا[٩٣]. ومن هنا كان حرص الفاطميين على بسط نفوذهم السياسى والمذهبى على بلاد اليمن لتأمين تجارتهم فى البحر الأحمر وتدعيم علاقتهم التجارية مع هذه البلاد[٩٤].

ويتضح دور اليمن الوسيط فى العمليات التجارية بين مصر والهند، مما ورد فى بعض خطابات وثائق الجنيزة[٩٥]، ومنها خطاب متعلق بأعمال تجارية من عدن إلى جنوب غرب الهند، ويحمل إسم "ابراهيم بن براهيا بن يشعو"، وهو أحد التجار اليهود الذين وفدوا إلى مصر مع الفاطميين من المهدية، ثم ذهب إلى اليمن وأقام فيه عدة سنوات. وكان هذا التاجر يقوم بنقل النحاس والبرونز من المحطات التجارية على ساحل اللمبار فى الهند، حيث نجح هناك فى تصنيع كل أنواع الأدوات المنزلية وأدوات المطبخ التى كانت تطلب من وقت إلى آخر من أجل تصديرها، كما كان يقوم أيضاً بنقل ما يحتاجه من النحاس الأحمر والرصاص والنحاس الأصفر والحديد من مصر وعدن إلى الهند حيث يتم تصنيعها هناك، ويستنتج من هذا الخطاب أن بعض التحف والأدوات المعدنية كانت تصنع فى الهند وترسل إلى اليمن مثل الطسوت والأباريق والشماعد. وربما الحلى أيضا، فقد ورد أن بعض الحلى فى تركة الملكة السيدة بنت أحمد كانت من صناعة الهند[٩٦]. وأن هدايا الصليحيين للخلفاء الفاطميين بمصر قد احتوت على مواد مستوردة من الهند[٩٧].

وفى ضوء ما سبق من دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية فى

نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فربما يبدو أن هذا الدور لم يكن ذات تأثير كبير. ولكن هل كان ذلك بالفعل؟ تلك هي القضية الأهم التي يجب أن تشغل تفكيرنا في هذه الجزئية من الدراسة.

وواقع الأمر أنه أجريت بحوث ودراسات لاحصر لها في ميدان الآثار والفنون الإسلامية، تبحث في أصوله وتأثره بالحضارات السابقة والمعاصرة له، وربما لم تترك معظم هذه الدراسات شيء في الفن الإسلامي، أو الحضارة الإسلامية بوجه عام، إلا وألصقته بفنون الحضارات الأخرى، كالحضارة الهلينستية والإيرانية والبيزنطية والقبطية أو الهندية والصينية وربما أيضاً البربرية. واستبعدت تلك الدراسات أن يكون للعرب أي تأثير في الفن الإسلامي، ومن حاول أن يعطي للعرب دوراً في هذا، جعل دورهم مقتصراً على الجانب الروحي، بل هناك دراسات استكثرت أن يكون للعرب هذا التأثير الروحي.

وحتى نقف على أسباب وأهمية معالجة هذا الموضوع، أجد أنه من الواجب أن أستهل الموضوع بمقتبسات من تلك الدراسات، لعل إيرادها يساهم في إبراز مدى الحاجة والفائدة التي تعود بالتركيز على هذه الجزئية في الدراسة. ويذكر لينبول: "..... ومما هو معروف في تاريخ الفن أن العرب في بنائهم يدينون للقبط بكثير من مباهج الحياة. ومثل هذه الاعتبارات لم تكن لتستطيع بطبيعة الحال أن تؤثر في أناس كالعرب انعدمت لديهم الروح الفنية تماما" (٩٨). ويذكر في موضع آخر: "والواقع أن العرب لم يبتكروا في الفن شيئاً. وما يعرف في أسبانيا "الفن العربي" يرجع في أصله إلى أجناس أخرى أكثر رقياً من العرب، كذلك في مصر فإننا لانجد أي أثر للفن الإسلامي إلا حينما أخذ الخلفاء يقلدون مصر ولاة من الأتراك"(٩٩). ويذكر أيضاً: "ولم يكن العرب في وقت من الأوقات، من الفنانين أو حتى من الصناع المهرة. فقد استحضروا الفرس والروم ليبنوا لهم دورهم ومساجدهم ويزينوها. ولكنهم كانوا أكثر من هذا يستخدمون القبط الذين كانوا صناع مصر المهرة خلال آلاف السنين التي مرت بتاريخها"(١٠٠).

أما كريزويل فيذكر: "عند ظهور الإسلام يبدو أن جزيرة العرب لم تملك أي شيء جديد باسم فن العمارة إذ أن نسبة ضئيلة جداً من السكان كانت تعرف حياة الاستقرار وتعيش في مساكن لاتزيد عن الأكواخ إلا قليلاً، والذين يعيشون في بيوت من اللبن يسمون أهل الحضر، أما البدو الذين يعيشون في خيام من وبر الجمال فيسمون أهل الوبر"(١٠١).

ويذكر كريمر: "وقد كان عرب القرن الأول شجعاناً ولكنهم كانوا برابرة أجلافاً إذا ما وازنا بينهم وبين البيزنطيين والفرس الذين كانوا مرّنوا على فنون السلم وكانت لهم حضارة قديمة جداً، وقد ذهب العرب إلى مدارسهم وتعلموا عنهم بسرعة مدهشة فنون اللهو والترف والخلاعة"(١٠٢).

أما مورينو فيذكر: "... ولم يكن للعربي قط تعبير جمالي سوى فن القول، أما الفنون التصويرية فما كانت تستهويه أبداً، شأنه في ذلك شأن أخيه العبري، ولذلك لم يأت في سير الحركة الفنية التي نشأت عن فتوحاته بطابع خاص أو صورة معينة، ووكل ذلك إلى الشعوب التي أخضعها لسلطانها"(١٠٣).

ويذكر إتنجهاوزن: "كان العرب مجتمعاً بدائيا مكوناً من الرعاة ما عدا القليل الذى استوطن المدن واشتغل بالتجارة ولم تتعد حياة العرب الصيد والاشتغال بالرعى فى الصحراء سابقاً وكلاهما حياة متنقلة تتطلب البساطة فى كل شىء كالأكل والملبس والمتاع، كما أنها خشنة تعتمد على مواد غير قابلة للكسر حتى لا تحطمها كثرة الارتحال على ظهور الجمال. لذلك لا تتطلب حياتهم الأوانى والمواد الزجاجية التى لا تلائمها. ولاشك أن كل المنتجات الفنية الدقيقة التى وجدت فى حياة العربى فى القرن السادس الميلادى مستوردة من الخارج كما تدل أسماؤها. فكلمة نجار وخزاف وصانع الأسلحة والحباك أرمينية الأصل وكلمة مصحف ونافذة وعقد وحداد حبشية الأصل، وكلمة حرير فارسية المصدر، ويظهر عدم تذوق العربى لفن النحت فيما ورد من إشارات على الأوانى القديمة، فشبّه عمرو ابن كلثوم الشاعر الجاهلى القدير فى مقدمة معلقته ساقى المرأة الجميلة بأعمدة رخامية، وثدييها بصناديق العاج... وأكثر من ذلك لم تبلغ الأشياء المستعملة فى الحياة اليومية من الدقة الفنية درجة تحاكى بها الطبيعة نظراً لانخفاض قيمتها كما تحكموا فى مصائر أمرهم فاهتموا بالثروة الحيوانية كتربية الجمال والأغنام. لهذا أنف هذا الرجل العربى أن يجهد نفسه فى صناعة أى شىء بيده. بل ترك ذلك إلى من هو دونه منزلة كالمرأة والرقيق والأجانب واليهود فانحط مستوى الفنون إلى مستوى هذه الطبقة...."(١٠٤).

أما كريستى فيذكر: "... فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن فى ذلك الوقت- وقت ظهور الاسلام- خلا أثر مجدب تخلف من الماضى السحيق، أو خلا أثر كان فى طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجى ظهر فى أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبى تأثراً سطحياً. ولم يشرق فى شبه الجزيرة فن قومى ظاهر حتى فى البقاع الخصبة التى كان يسكنها شعب يعيش فى رخاء واستقرار وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التى تضطر القوم الرحل الذين يضربون فى الصحراء إلى أن يعيشوا فى عزلة وركود. فإن كان الفن الإسلامى قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب، فقوامه المادى قد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة"(١٠٥).

ويذكر بريجز: "ولسنا بحاجة إلى مناقشة الرأى الذى يعتقده الكثيرون والذى يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق فى فن العمارة. فالواقع أن الطبيعة كانت تقضى عليهم بذلك"(١٠٦).

وتقول جرترودبل: "كان الغزاة المحمديون. مجرد بدو رحل، سكنهم الخيمة السوداء وقبرهم رمال الصحراء. وكان سكان الواحات النادرة فى غرب ووسط البلاد العربية مثل ماهم عليه اليوم، يقنعون بنوع قبيح من العمارة من اللبن وجذوع النخيل. لايزينه أى نقش معقد من وحى الخيال، ولا يصلح إلا لأبسط الحاجات"(١٠٧).

أما رايس فقد وصف العرب وقت ظهور الإسلام بأنهم كانوا شعباً يتميز بالبساطة والسذاجة(١٠٨).

أما هورث فقد شبه العرب قديماً بالمغول وحديثا بالهنود الحمر بأنهم يقضون

معظم أوقاتهم فى المنازعات القبلية(١٠٩).

تلك كانت مقتبسات لآراء بعض المستشرقين حول دور العرب فى الفن الإسلامى بوجه عام(١١٠)، ومن الطبيعى أن تنسحب أيضاً على دورهم فى الفن الإسلامى بمصر.

ولكن ما الذى دفع بالمستشرقين إلى تنحية أى تأثير للعرب على الفن الإسلامى؟ على الرغم من عدم إنكار دور المستشرقين فى مجال دراسة الآثار الإسلامية. بل إن هذا العلم قد نشأ على أيديهم، إلا أننا لانستطيع أن نعفيهم من العمد فى هذا الموضوع. وليس من المستبعد- بل على الأرجح- أن يكون مردود ذلك هو الصراع الحضارى، ومحاولة تشويه أمتنا المجيدة والانتقاص من قدر تجربتها فى التاريخ ودورها فى الحضارة(١١١)، بل إن أبحاثهم لم تقف عند حد التضليل لتعمية العرب عن معرفة أمجاد أسلافهم، فمنهم من كان يسعى إلى إبراز الأخطاء التى وقع فيها العرب، ومنهم من مجد حركات الشعوبية، وأبرز روح المقاومة التى مارسها العجم والبربر ضد العرب، رغبة فى تفتيت وحدة الشعوب العربية(١١٢) والإسلامية.

وإذا كان ذلك هو حال المستشرقين، فما هى نظرة العرب أنفسهم لهذا الموضوع؟ مما يلاحظ فى هذا الشأن أن معظم دراسات العرب قد نهجت نفس نهج المستشرقين، ويستثنى من ذلك دراسات يمكن أن نصفها بالندرة(١١٣).

وعلى أية حال فإن كنا قد اقتبسنا بعض آراء المستشرقين حول دور العرب وأثرهم فى الفن الإسلامى، فلا بأس أن نأخذ نفس النهج بالنسبة لآراء بعض الباحثين العرب.

فيذكر زكى محمد حسن: "كان طبيعياً إذن أن يكون نصيب العرب فى قيام الفنون الإسلامية روحياً فحسب، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أى عنصر فنى فى العمائر والتحف فى بداية العصر الإسلامى، سواء أكان ذلك فى الشكل أم فى الزخرفة أم فى الأساليب الصناعية. وإنما تنسب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التى تألفت منها الامبراطورية الإسلامية والتى كانت لها قبل الإسلام أساليب فنية زاهرة، كالفرس والمسيحيين فى الشرق الأدنى، ثم البربر والترك والهنود"(١١٤). ويذكر فى موضع آخر: "... أما نصيب العرب الروحى فصعب تحديده، ولكنه ظاهر فى جمعهم شتى الأساليب الفنية القديمة، وطبعها بطابع دينهم الجديد، وإنشاء فن إسلامى يتميز عن غيره من الفنون "(١١٥). كما يذكر كذلك: "وبداوة العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجعا ازدهار العمارة والفنون الزخرفية بين ظهرانيهم، ولكن قامت بينهم فنون أخرى كالشعر والخطابة والأدب"(١١٦).

أما سعاد ماهر فتذكر "... وهكذا نستطيع القول إن الفن الإسلامى أخذ قوامه الروحى عن شبه الجزيرة العربية أما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كان للفن فيها قوة وحياة"(١١٧).

ويذكر كمال الدين سامح: "كان للعرب كل الفضل فى قيام الدين الإسلامى والدولة الاسلامية، ولكن الحال لم يكن كذلك فيما يختص بالفنون فقد كان العرب بدواً ليست لهم تقاليد فنية عريقة فكان طبيعياً أن يكون نصيبهم فى قيام الفنون الإسلامية روحياً

فحسب. وإن كنا لانستطيع أن نرجع اليهم في الزخرفة أو الشكل أو الأساليب الصناعية ما يعترضنا من العناصر في الفنون الاسلامية. أما نصيبهم الروحي فصعب تحديده ولكنه يتلخص في أنهم جمعوا شتى الأساليب الفنية القديمة وطبعوها بطابع دينهم الجديد وأنشأوا فناً إسلامياً متميزاً عن غيره من الفنون"(١١٨).

أما إبراهيم جمعة فيذكر: "لم يكن العرب في الجاهلية يعرفون الفن بالمعنى الذى نفهمه الآن، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر، اللهم إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والاتجار والكتابة"(١١٩). ويذكر أيضا: "واكتفى العرب قبل نزولهم إلى المعترك الفنى والصناعى فى مصر، أى طيلة القرنين الأولين للهجرة، بالانتاج المصرى الخالص، وقنعوا فى هذه الفترة بأن يكونوا "حماة فن"- والحق أنهم أحاطوا الفنون التى وجدوها بين أيدى المصريين بالرعاية والتشجيع، فساعدها بذلك على النهوض والنماء ولولا ذلك التشجيع وتلك الرعاية لقدر لهذه الفنون أن تموت... ولا غرابة فإن العرب الذين حُرموا نعمة الفن فى عقر دارهم كانوا فى هذه الناحية أشبه بعاقر تشتهى ربيباً وكان شعورهم بالنقص الفنى أكبر حافز لهم على العناية والمبالغة فى رعايتها وحماية أهلها"(١٢٠). ويذكر فى موقع آخر "... فلما نزلوا- أى العرب- إلى ميادين الحياة العامة واضطروا إلى مزاولة الحرف والزراعة لم يجيدوا ذلك، لأن بهم قصوراً طبيعياً، هو قصور الجنس السامى فى الأعمال اليدوية من ناحية، وقصور المبتدئين الذين تعوزهم الخبرة الوراثية وينقصهم التمون من ناحية أخرى. ولهذا أُرجح أن تكون الأيدى التى مارست الفنون حتى منتصف القرن الثالث الهجرى /٩م فى مصر أيدى مصرية بحته، بقيت تعمل بتقاليدها الفنية الموروثة"(١٢١). بل ويذهب أكثر من ذلك فيقول: "ومنذ تحول الفن المصرى الذى أدركه العرب فى مصر عن مصريته المسيحية، وطبعه الإسلام بطابعه المعروف، أصبحنا نرى فى مصر فناً مصرياً إسلامياً. ليس هو فى واقع الأمر إلا استمرار للتقاليد الفنية الموروثة التى كان يحذقها رجال الفنون الأقباط"(١٢٢).

أما الباحثة منى بدر فتذكر ضمن أسباب التأثيرات القبطية فى الفن الإسلامى بمصر "جهل العرب الفاتحين بالنظم الإدارية والفنية"(١٢٣).

وتشير إحدى الباحثات فى ميدان التاريخ الإسلامى فى ذات الموضوع فتذكر: "كان كل الذين يقومون ببناء العمارة الإسلامية فى مصر من معماريين وبنائين من أهالى البلاد، وهم الأقباط، فلم يشتغل العرب بالبناء بعد فتحهم مصر"(١٢٤).

تلك هى بعض الآراء التى أثيرت حول دور العرب وأثرهم فى الفن الإسلامى، وحتى تعم الفائدة فينبغى علينا أن نشير إلى المصدر الذى استقت منه هذه الآراء أفكارها- سواء أكانوا مستشرقين أم عرباً- إنه لمن المؤسف أن يكون حجتهم وواضع أسس نهجهم - على ما اعتقد- هو عالم ومؤرخ له مكانته بين مؤرخى العرب، وهو ابن خلدون. الذى جاء فى مقدمته بأحكام حاسمة لا أدرى من أين استقاها وما دليله على صحتها. ومن بين ما ذكره: "إن العرب لايتغلبون إلا على البسائط"(١٢٥). "إن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب"(١٢٦)، "إن المبانى التى كانت تخططها العرب يسرع إليها الخراب الا فى

القليل"[127]، إن العرب أبعد الناس عن الصنائع"[128]. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك بعض الكلمات والعبارات التى لصقها بالعرب فى مقدمته أيضاً ومنها: توحش. انتهاب. عبث. فساد. إنحراف، خراب، غلظة، انحلال. أمة وحشية، قلة مراعاتهم لحسن الإختيار فى اختطاط المدن، إنما يراعون مراعى إبلهم خاصة... إلخ. وعلى الرغم من أن فريد شافعى قد التمس العذر لابن خلدون فى آرائه تلك، بأنه كان يقصد البدو الرحل والذى مثّل عدم استقرارهم مدعاة لعدم تمرسهم على إتقان الحرف والصنائع وعدم شغفهم بمزاولتها[129]. فإن الباحث لايميل بالتماس العذر له، إذ لا يُفهم من حديثه أنه كان يفصل ما بين العرب البدو الرحل وأهل الحضر منهم، وقد كانت أحكامه عامة على مجموع العرب[130].

وعلى أية حال فإن الدراسات الحديثة والاكتشافات الأثرية المتعلقة بالجزيرة العربية تؤكد على وهن آراء ابن خلدون السابقة[131].

وإذا ما عرجنا إلى القضية الأساسية التى نعالجها فى هذه الجزئية من الدراسة، فيمكننا أن نتناولها من خلال الإجابة على تساؤل بسيط (هل أتى العرب إلى مصر وهم على جهل بالفنون والعمائر؟) ومن ثم لم يكن لهم تأثير على مصر فى هذا المضمار. وحتى نجيب على هذا التساؤل ينبغى أن نعرض لحالة الفنون فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وأثناء ظهوره[132]. لنقف على ما يمكن أن يقوم به العرب من دور فى هذا المجال.

وقبل أن نشرع فى ذلك نود أن نشير إلى الأسباب التى اتخذت كدليل على عدم صلاحية العرب وبلادهم للحضارة والفنون، وما مدى واقعية هذه الأسباب؟ فهنالك آراء ترى أن تخلف العرب وبداوتهم ترجع إلى ظروف العوامل الجغرافية، وأن الحضارات لاتنشأ إلا فى البلاد المعتدلة الجو وعند دلتا الأنهار مثل مصر والعراق والبنجاب (وادى السند) والنهر الأصفر (الهوانج هو) ونهر اليانجستى فى الصين. إلا أن الحقائق تؤكد غير ذلك، فقد تنشأ حضارات أيضاً بعيدة عن دلتا الأنهار، ويكفى لذلك مورد ثابت للمياه، ولو كانت بحيرة من البحيرات الداخلية الكبيرة، إذا ما توافرت معها المقومات الأخرى للحضارة[133].

وربما تناست تلك النظرية التى ترد تخلف العرب، وبداوتهم إلى العوامل الجغرافية، أن العوامل الجغرافية غير ثابتة على مر العصور، فقد تقوم حضارات زاهرة فى منطقة ما ثم تهجر بسبب العوامل الجغرافية والمناخية[134]. كما أن أصحاب تلك النظرية لم يعنوا بدراسة بيئة بلاد العرب، رغم توافر المعلومات التى تؤكد إمكانية قيام حضارات بها، ومن ذلك آثار بعض الأودية، وكذلك آثار الترسيبات التى تمثل قيعان الأنهار، والتى يتضح منها أن هذه الأودية كانت فى الحقيقة أنهار فى يوم من الأيام تنبض فيها الحياة، وكانت تزخر بالنشاط البشرى[135].

وليس أدل على صدق ذلك ما توافر من مكتشفات أثرية- فى المنطقة المحيطة بموقع الرياض- تمثل مجموعة كبيرة من الأدوات الحجرية المصنوعة من حجر الصوان تمثل كل العصور الحجرية الثلاثة[136] بالاضافة إلى ما توافر من أدلة تؤكد على نشاط سكانى بها منذ حوالى ٣٠,٠٠٠ عام، ويؤيد ذلك ما كشف عنه من أحافير متحجرة وشبكة مهجورة من المسايل والمصارف لتصريف مياه الأمطار والسيول. إلى جانب ما عثر عليه من

نقوش حجرية انتشرت على شكل واسع منذ العصر الحجرى الحديث. والتى يوجد أمثلة منها فى منطقة وسط نجد[١٣٧].

ومن ناحية أخرى فربما يرد البعض ما نسب للعرب من بداوة وتخلف إلى سبب عنصرى متعلق بالسكان. وفى هذا المجال قد أثبتت البحوث الحديثة فى مجال الأنثروبولوجيا (المتعلقة بعلم الانسان)، أن التفوق العنصرى، أو ما يعرف بالنقاء العنصرى، خرافة لاتقوم على أسس علمية، كما أن استقراء الواقع التاريخى، أثبت أن الإنجاز الحضارى منذ أقدم العصور حتى الآن لم يكن حكراً على عنصر بشرى دون غيره من العناصر[١٣٨].

ومن ثم فاتخاذ العوامل الجغرافية أو العنصرية لايمكن أن يتخذ منها دليلاً على الزعم ببداوة العرب وعدم تحضرهم وبعدهم عن مجالات الفنون والعمارة.

وبنفس منهج الباحثين الذين شغلوا بقضية أصول الفن الإسلامى ومواطن تأثره، والذين بحثوا عن ذلك فى مواضع تقرب أو تبعد مكاناً وزماناً عن بلاد العرب، ولم يشغلهم كثيراً البحث عن تلك الأصول فى بلاد العرب ذاتها، رغم أنه ببلاد العرب منذ العصور البائدة حضارات لا تقل عن أعظم الحضارات الإنسانية المعترف بها، بل وربما تفوقها. ولا يمكن أن يتخذ من عدم الكشف عن هذه الحضارات دليلاً على عدم ازدهارها.

ومن تلك الأمم العربية البائدة قوم "عاد" التى قال فيها سبحانه وتعالى {ألم تركيف فعل ربك بعاد، إرم ذات العماد، التى لم يخلق مثلها فى البلاد}[١٣٩]. وليس هناك من شك فى عروبة هذه الأمة. وأن مدينتهم "إرم" قد شيدت فى جزيرة العرب لا محالة[١٤٠]. وقد حدد القزوينى موقعها بين صنعاء وحضرموت وأشار إلى أنها من بناء شداد بن عاد[١٤١].

وقد وصف المؤرخون تلك المدينة، بأن جدرانها كانت من الجزع اليمانى ومغشاه بصفائح الفضة المموهة، وأنه بُنى داخلها ألف قصر على أعمدة من الزبرجد، وكان طول كل عمود منها مائة ذراع، وأجريت الأنهار فى وسطها، وأن حصاها كان من الذهب والفضة والياقوت[١٤٢]. وأن بانيها رغب من ذلك أن تكون مدينته على صفة الجنة[١٤٣].

وربما قصر العقل عن استيعاب ما كانت عليه هذه المدينة، واعتبرت "من الخرافات لخروجه عن المألوف عندنا"[١٤٤]. إلا أن قول الله سبحانه وتعالى: {التى لم يخلق مثلها فى البلاد}[١٤٥] إجابة حاسمة على كل موضع شك. وأن حضارتها العمرانية لانظير لها. والأمة التى بنتها لامثيل لها[١٤٦].

ومن المواضع الأخرى التى لفت فيها القرآن الكريم الأنظار إلى قوم عاد، قوله عز وجل: {أتبنون بكل ريع آية تبعثون، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون[١٤٧]}. وتكشف لنا هاتان الآيتان مبلغ ما وصلته هذه الأمة من مدنية وتعمير. فهى تدل على أنهم كانوا بصراء بعلم تخطيط المدن والأبنية. وهو علم لا يستحكم إلا باستحكام الحضارة ومأخذ هذا قوله سبحانه وتعالى "بكل ريع" أما قوله تعالى "وتتخذون مصانع" فقد فسرت بأنها مجارى المياه أو هى القصور، وسواء أكانت هذه أم تلك فهى دليل على معرفتهم بفن التعمير علماً وعملاً وبلوغهم فيه مبلغاً عظيماً، ومن المحتمل أن تكون المصانع أيضاً من الصنع كالمعمل

من العمل، وأنها مصانع حقيقية للأدوات التى تستلزمها الحضارة ويقتضيها العمران[١٤٨].

أما الأمة العربية البائدة الأخرى، فهى ثمود، والتى قال فيها تعالى: { ... هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها...} [١٤٩]. ولا تستطيع أمة إعمار الأرض إلا إذا ملكت وسائل التعمير، وهى كثيرة، ومجموعها ما نسميه الحضارة أو المدنية[١٥٠]. كما قال فيهم تعالى: {أتتركون فى ما هاهنا آمنين، فى جنات وعيون، وزروع ونخل طلعها هضيم. وتنحتون من الجبال بيوتاً فارهين}[١٥١]. وهى آيات تشير إلى ما بلغته هذه الأمة من الحضارة المادية، وامتلاك وسائلها من زروع وإتقان لنحت الحجر، إذ يُعد الشجر والحجر أيتى الحضارة المبصرتين، وهما الوسيلتان اللتان قامت عليهما الحضارة الرومانية. كما أن نحت الحجر يستلزم إلى جانب القوة البدنية حاسة فنية، كما أن القرآن الكريم نعتهم فى نحتهم للحجر بحالة ملابسة فوصفهم تارة بأنهم آمنون وتارة أخرى بأنهم فارهون، والفاره هو الذى يعمل بنشاط وخفة ولا يتأتى ذلك إلا من خبرته بما يعمل وعلمه بدقائقه، ويستنتج من ذلك أن أصول هذا الفن الذى اشتهر به المصريون القدماء والرومان قد رسخت فيهم[١٥٢].

ومن ناحية أخرى فإن العرب هم أنفسهم الذين أنشأوا فى بلاد العراق وسوريا حضارات لاشك أنها تُعد من أعظم ما خلّفته البشرية فى تاريخها، إذ نزحت من الجزيرة العربية هجرات سامية استقرت فى بلاد الرافدين، فكانت صانعة للحضارة الأكدية (٢٤٠٠ق.م- ٢٢٥٥ق.م)[١٥٣]، والحضارة البابلية (١٨٣٩-١٥٩٤ق.م)[١٥٤]، والحضارة الآشورية (١٩٠٠-٦١٢ق.م)[١٥٥].

أما سورية فقد نزح إليها الآراميون العرب من الجزيرة العربية فى حوالى سنة ٢٥٠٠ق.م، فانتشروا فى أواسطها وشمالها وشرقها، وأسسوا هناك عدة ممالك، وهاجر معهم أيضاً فى حوالى نفس التاريخ، الكنعانيون الذين انتشروا على الساحل السورى وعرفوا بالفينقيين وأسسوا هناك أيضاً عدة ممالك، وتُعد حضارتيهما (الآراميون والكنعانيون) من الحضارات الراقية[١٥٦].

وإذا ما نحينا فنون تلك الحضارات العربية القديمة جانباً، وانتقلنا إلى منطقة الجزيرة العربية ذاتها، التى شهدت قيام الإسلام، ومن ثم فتأثيرها فى الفنون الإسلامية أقرب وأوقع سواء من الناحية الجغرافية أو الزمانية.

فيمكننا تناول الجزيرة العربية من خلال ثلاثة محاور رئيسية، أولها: القسم الجنوبى متمثلاً فى اليمن، وثانيها: القسم الشمالى وتمثله الممالك العربية على حدود العراق والشام، وأخيراً: المنطقة الوسطى والحجاز، وإن كانت جميع هذه المحاور قد اضطلعت بدورها فى هذا المجال، كما أنه من الصعب بمكان الفصل فيما بينهم نظراً لتشابك العلاقات بينهم على جميع الأصعدة.

وعلى أية حال ففى الجنوب، كانت هنالك حضارة عريقة، قامت بها عدة ممالك زاهرة[١٥٧]، وقد كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى بلاد اليمن عن تقدم فن العمارة فى هذه البلاد، ومما كشف أنقاض جدران المعبد فى نجران، الذى شيد بأحجار ضخمة متقنة

النحت والبناء[١٥٨]، ومنها كذلك معبد العوام، الذى اكتشف جنوبى صرواح، وهو معبد بيضاوى الشكل، تدل مساحته وتفاصيل بنائه على قدر ظاهر من الفخامة، ووعى بأساليب التخطيط[١٥٩].

أما بالنسبة للسدود، فعرب اليمن هم أسبق الأمم فى هذا النوع من العمائر، ويشهد بذلك سد مأرب (٣ق.م) الشهير، الذى يدل على إدراك عال للعلوم الفكرية، وخاصة الهندسية منها، وقياساً عليه نعلم ما بلغه السبئيون من تطور فى علوم العمران[١٦٠].

وفيما يتعلق بالقصور، فقد بلغت بعض قصور اليمن من الفخامة، إلى الحد الذى ضربت حولها الأساطير، فقيل أنها من بناء الجن[١٦١]، وقد احتوت بعض هذه القصور على العديد من التصاوير، فقد ورد أنه كان أمام قصر أحد الملوك حائط فيه بلاطة نقش عليها رسم الشمس والهلال. وفى قصر آخر صور جداريه تمثل فرساناً مدججين بالسلاح وأنواعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة[١٦٢]، كما ورد أن قصر غمدان كان عزيناً بتماثيل خيل وفرسان وبغال وجمال محفورة جميعها من المرمر، وأنه كانت تزين قصر فاعط صور تمثل أصحاب القصر، كما تمثل الصيد، حيث البزاة تنقض على الأرانب وعلى أسراب الظباء التى ترد الماء[١٦٣].

وازدهرت الصناعات أيضاً فى بلاد اليمن قبل الإسلام، ومنها صناعة الجلود فى صنعاء، ونجران وجرش وصعدة وزبيد، وكذلك صناعة المنسوجات وبخاصة الشروب المقصبة فى سحولا وعدن وصنعاء، ومنها أيضاً صناعة السيوف اليمنية والرماح اليزنية والخطية الردينية والسمهرية[١٦٤].

كما ضرب اليمانيون قديماً نقوداً نقشوا عليها صور الملوك وأسماءهم والمدن التى ضربت فيها وذلك بالخط المسند، وزخرفوا تلك النقود بالرموز السياسية والاجتماعية، فرمز للحراثة بالبومة أو الصقر أو الثور، ورمز للدين بالهلال[١٦٥].

ومن ناحية أخرى فقد هيأ موقع اليمن الجغرافى المتميز أن تقوم بدور هام بالنسبة للتجارة العالمية، فأتاح لها ذلك أن تطلع على فنون وثقافات حضارات مختلفة عند القدم، فكانت تأتيها السلع من بلاد الصين والهند والسند وشرق أفريقيا، كما كانت تقوم بنقل منتجات هذه المناطق إلى بلاد مصر والشام وتحصل منها على ما تشتهر به[١٦٦]. بل وإن علاقات بلاد اليمن التجارية لم تقف عند هذا الحد، إذ عثر فى جزيرة ديلوس Delos فى بحر إيجة على نقوش عربية معينية وسبئية[١٦٧]، مما يعنى أن اليمنيين قد وصلوا إلى هذه الجزيرة اليونانية، وأقاموا فيها، وتاجروا مع اليونان، بل وربما توغلوا شمالاً أيضاً ونزلوا بلاد اليونان وتاجروا معها، ومع شعوب أوربية أخرى[١٦٨].

وكان من الطبيعى أن يصل إلى مناطق الجزيرة العربية بعض مظاهر تقدم بلاد اليمن الحضارى، فقد فرضت بلاد اليمن فى كثير من الأحيان سلطانها السياسى على الجزيرة العربية، وذلك بحكم سيطرتها على طرق التجارة العربية وعلى طريق القوافل بين الشمال والجنوب[١٦٩]. فأدرك النفوذ السياسى للمعينيين والسبئيين الحجاز فدخلت معان وديدان (العلا) فى نطاق نفوذهم[١٧٠]، كما أدان عرب الحجاز بالطاعة لدولة حمير[١٧١].

وليس أدل على الاتصال الوثيق بين عرب اليمن وعرب الجزيرة العربية بوجه عام والحجاز على وجه الخصوص، تلك الهجرات المتبادلة بينهم. فقد هاجر كثير من أهل اليمن إلى الحجاز، كما هاجر بعض أهل الحجاز إلى اليمن. وتفسر الهجرات اليمنية إلى الحجاز بانهيار سد مأرب، وتفرق سكانها فى أنحاء الجزيرة العربية، وربما يفسر ذلك أيضاً لما أصاب بلاد اليمن من ضعف فى تجارتها بين القرنين الثالث والرابع قبل الميلاد. وذلك على إثر النشاط التجارى الذى قام به الرومان فى البحر الأحمر فى ذلك العهد، أما هجرة أهل الشمال إلى اليمن، فيرجع إلى زيادة أعداد سكانها التى ضاق بهم موطنهم(١٧٢).

وعلى أية حال، فإذا كان من الطبيعى أن تحمل تلك الهجرات اليمنية معها إلى الحجاز، بعض سمات الحضارة اليمنية(١٧٣)، وإذا كان ذلك قد تم قبل الإسلام، فإن المنطق يقول بإمكانية حمل الهجرات اليمنية معها إلى الأمصار التى فتحت بعد الإسلام. مظاهر الحضارة اليمنية(١٧٤)، وقد مر بنا ما شكلته هجرات القبائل اليمنية إلى مصر فى العصر الإسلامى، ومن ثم فحملهم تأثيرات فنية إليها من اليمن أمر وارد وطبيعى.

ولكن هل نملك أدلة على ذلك؟ نعم نملك من الأدلة ما يؤيد ذلك وخاصة بالنسبة لصناعة المنسوجات(١٧٥)، ولكن نترك أدلتنا بالنسبة لمصر إلى حينه، ونعطى على ذلك مثلاً تنطبق عليه نفس الظروف والملابسات، وهى الكوفة(١٧٦)، التى كان من أبرز عوامل ازدهار صناعة المنسوجات بها، هو استيطان أعداد كبيرة بها من أهل اليمن(١٧٧)، والتى يصعب نسبة ازدهار هذه الصناعة بها إلى غيرهم. حيث كان لموطنهم الأصلى شهرة فائقة فى إنتاج أنواع معينة من المنسوجات كصنعاء العدينة وسحول، كما كان للبرود اليمانية شهرة عالمية كبيرة، وذاع صيتها فى الجزيرة العربية وخارجها، هذا فضلاً عن الحلل اليمنية والثياب السعيدية بصنعاء، كما اختصت سحولا والجريب بالبرود أيضاً والشروب وهى المنسوجات الرقيقة التى تصنع من الكتان ويدخل فى لحمتها خيوط الذهب(١٧٨)، فأنتج اليمانيون حين استوطنوا بالكوفة تلك المنسوجات التى اشتهرت بها اليمن كالمنسوجات السعيدية المعافرية والسحولية وغيرها(١٧٩).

وإذا كان النسيج حالة شاخصة فليس من المستبعد، بل ومن الطبيعى أن ذلك قد انطبق على سائر أنواع العمائر والفنون التطبيقية(١٨٠) والتشكيلية(١٨١).

وإذا ما انتقلنا من جنوب الجزيرة العربية إلى شمالها فإننا سنجد بها فى العصور السابقة على الإسلام عدة ممالك ودويلات بلغت درجة عالية من الرخاء الاقتصادى؛ مثل مملكة الحضر، ومملكة الأنباط ومملكة تدمر، وجميعها قبائل عربية. هاجرت فى العصر الجاهلى من شبه جزيرة العرب، وذلك بسبب صعوبة الأحوال الاقتصادية بها(١٨٢)، وقد كان عمران تلك الدويلات كعمران الجنوب معتمداً على التجارة، ولم تكن دولاً حربية لا فى نشأتها ولا فى تدرجها ولا فى ارتقائها، وقد كان لموقعها أثر فى اتصالها بالفرس من الشرق والرومان والبيزنطيين من الغرب، فامتزجت فيها الحضارات الساسانية والهلينسية والبيزنطية بالحضارة العربية المحلية، وقد استمر معظم هذه الدويلات حتى الفتح العربى الإسلامى(١٨٣).

ولنتتبع الآن بعض السمات الحضارية والفنية لهذه الدويلات. ونرى ما يمكن أن تقدمه للفن الإسلامي بصفة عامة في بداية تكوينه. وإن جاز أن يتأثر قطر إسلامي بفنون هذه الدويلات. فمن الجائز أيضاً أن يتأثر بها غيره.

مملكة الحضر:

ازدهرت تلك المملكة في الجزء الشمالي من بلاد الرافدين قبل الدعوة الإسلامية بزمن بعيد نسبياً. وقد تمتعت بالازدهار لمدة تزيد على خمسة قرون وذلك حوالي سنة ٣٠٠ق.م إلى سنة ٢٤١م عندما سقطت في يد الفرس[١٨٤].

وتتضح النهضة العمرانية في مدينة الحضر فيما لايزال شاخصاً من أبنيتها من معابد وأسوار وأبراج وقصور،ترجع في الفترة بين القرن الأول والثاني قبل الميلاد، والأول والثاني بعد الميلاد. وكذلك فيما كشفت عنه الحفائر الأثرية من معالم هذه المدينة، وما عثر عليه من لقى متمثلة في تماثيل كبيرة لأشخاص أو لآلهة[١٨٥].

وعلى الرغم من بعد هذه المملكة نسبياً عن العصر الإسلامي، فقد ربط بعض الباحثين بين فنونها وبدايات الفن الإسلامي، إذ لوحظ في الرسوم والتماثيل التي ترجع الي العصر الأموي، أنه من بين أنواع تصفيفات الشعر التي مالت إليها المرأة في هذا العصر. جعل الرأس في لفائف متجاورة، بحسب الأسلوب الذي استعمل كثيراً في مدينة الحضر قبل الإسلام[١٨٦].

مملكة الأنباط :

على الرغم من اختلاف أراء المؤرخين حول أصل النبط، ما بين مرجعهم إلى أصول عربية أم غير ذلك، فإن الأدلة المتوافرة تثبت عروبة هذا الشعب[١٨٧].

وقد قامت الدولة النبطية على أنقاض الدولة الآرامية في فلسطين وجنوب الشام وشرق الأردن. وامتدت دولتهم من شبه جزيرة سيناء غرباً إلى بادية الشام وأطراف الفرات شرقاً. وشمالي بلاد الحجاز جنوباً[١٨٨]. واستمرت هذه الدولة ثلاثة قرون محصورة بين القرنين الثاني قبل الميلاد والثاني بعد الميلاد، وكانت نهايتها على أيدي الرومان في عام ١٠٦ ميلادية[١٨٩].

وكان للدولة النبطية عاصمتان إحداهما في الشمال ويطلق عليها البتراء ويقصد بها الصخر. وتسمى بالعبرية سلع وقد ترجمها اليونان إلى "Petra" ويقابلها في العربية إسم الرقيم، وتسمى اليوم بوادى موسى، وتقع حالياً ضمن حدود الأردن. أما حاضرتهم الثانية فكانت تقع إلي الجنوب وتعرف اليوم باسم مدائن صالح وهي تقع على خط سكة حديد الحجاز (شكل ٣)، وتبعد عن المدينة المنورة حوالي ٤٠٠كم[١٩٠].

وقد قامت حضارة الأنباط أساساً على التجارة. إذ كانت عاصمتهم البتراء المركز التجاري الرئيسي لطرق القوافل بين غزة وبصرى وما بين دمشق وأيلة. كما أن نشاطهم التجاري امتد إلى أماكن بعيدة، حيث عثر على آثار تجارتهم في سلوقية ورودس ومليتوس وديلوس وموانئ سوريا. وقد عثر لهم أيضاً على بعض الآثار الكتابية مبعثرة عند مصب الفرات [١٩١]. وفي اليمن ومصر[١٩٢]. أما بالنسبة للسلع التي كانوا يتاجرون فيها، فمن أهمها

العطور والمنسوجات الحريرية الواردة من دمشق والصين، وكذلك لؤلؤ الخليج العربي. وبعض المنتجات المحلية كالذهب والفضة[١٩٣].

وفيما يتعلق بالحياة الفنية عند الأنباط، فنود أن نؤكد أننا لسنا في حالة دراسة هذه الفنون، وكل ما نصبوا إليه هو البحث في بعض مظاهرها الفنية، لعل أشعتها تكون قد وفدت مع العرب الفاتحين إلى الأمصار التي شهدت مولد الفن الإسلامي، ومنها مصر موضع الدراسة.

وعلى أية حال فتعد صناعة الأواني الخزفية النبطية في عاصمتهم البتراء. من الصناعات التي بلغت درجة عالية من الرقة والدقة، إلى الحد الذي وصفها البعض بأنها لا تقل عن الأواني الصينية، وأن ما كشف عنه من هذه الأواني وخاصة الكؤوس والصحاف. تدل على تفوق هذه الصناعة، إذ بلغت من الرقة إلى الحد الذي شبهت بالبيض المكسور[١٩٤]، كما امتازت بتعدد أشكالها (شكل ٤) وتنوع زخارفها[١٩٥] (شكل٥).

أما العمائر النبطية، فإن ما وصلنا منها ليعد دليلاً على رقي وازدهار هذا النوع من الفنون لديهم. ومن أهم تلك العمائر، الأضرحة التي انتشرت على مختلف أنماطها في مناطق متعددة ضمن حدود دولتهم، ومنها ما هو موجود في الحجر والعلا والبتراء وعمّان وأم الجمال، وكانت هذه الأضرحة إما منحوتة في الصخر أو مبنية بالأحجار الجيرية المشذبة التي استخدم في تثبيتها الأسمنت الأبيض أو الشيد[١٩٦]، وتكشف هذه المدافن أنها صممت تصميماً هندسياً بديعاً ورائعاً، كما أنها زخرفت بزخارف في غاية الدقة[١٩٧].

ويُعد النسر من أهم العناصر الزخرفية التي مثلت في المدافن المنحوتة في الصخر في مدائن صالح، حيث نجده يعلو الأبواب في جميع هذه الأضرحة تقريباً[١٩٨]، ونجد في أحد هذه الأضرحة نسراً ضخماً ناشر جناحيه، تحته حيّتان تضع كل منهما رأسها في أذن رأس بشرى قد وضع بينهما، كما يعلو أحد هذه الأضرحة رسماً لأبي الهول، ويعلو ضريح آخر اسطوانة بداخلها نجمة سداسية[١٩٩].

وعلى أية حال فقد كان الفن النبطي موضع جدال بين علماء الفنون والآثار. فهناك من نادى بأصالته العربية، وهناك من ألصقه بفنون وثقافات أخرى. فيرى "Grabar" أن الذوق الفني لهذه المدن - النبطية - تغلب عليه التقاليد الهلينستية والرومانية المتوسطية أو من الإرث الإيراني[٢٠٠]، ويرى "زكي محمد حسن" أن الفنون النبطية متأثرة بالثقافة الهلينية، وأنها لا تحسب من منتجات العرب في العصر الجاهلي[٢٠١]، بينما يرى "فريد شافعي" أن الآثار النبطية تدل على دراية أهلها العرب بأساليب وتقاليد معمارية أصيلة، لها شخصيتها وخصائصها وأنه من الخطأ الفادح وضعها مع الطراز الروماني أو الهلينتسي الذي حاول العلماء الغربيون نسبة تلك الآثار اليه، وذلك لمجرد وجود بعض الحليات والعناصر والزخارف الهلينستية الملامح، وأنه توجد بها أيضاً عناصر كثيرة ذات أصول آشورية وفرعونية[٢٠٢]. لا يمكن إنكارها أو تجاهلها. ذلك إلى جانب التصميمات المحلية التي توضح أن الأنباط هم أصحاب الفضل فيها، ويرى أنه يجب فصل الطراز النبطي تماماً عن الطراز الروماني أو الهلينستي. حيث لا يمت إليه بصلة سوى في الحليات

والزخارف، وأنها تتميز في جوهرها بشخصية وخصائص لا إبهام فيها، وأنها تمثل طرازاً قائماً سماه "بالطراز العربي النبطي"[٢٠٣].

ولكن هل قدمت الفنون النبطية شيئاً إلى الفن الإسلامي؟ يشير أحد الباحثين في هذا الصدد إلى نقطة غاية في الأهمية، ومفادها أن ما ظهر من شخصية عربية معمارية في العمائر النبطية وخاصة في مدائن صالح، هي الشخصية التي بلغت أوجها في الطراز المعماري الإسلامي[٢٠٤]، وأن هناك تطور حدث لبعض العناصر اليونانية في العمائر النبطية. تُعد مقدمة لبعض العناصر الإسلامية. من ذلك أن الواجهات كانت تتخذ في الطراز اليوناني شكلاً مثلثاً ذا جانبين لهما زاوية حادة ورأس له زاوية منفرجة، تظهر في بعض أمثلة العمائر النبطية بمدائن صالح. وقد اختفى التدبيب من زوايا الرأس فصار لها قوس بيضاوي الشكل (شكل ٦)، وتظهر أحياناً أخرى على هيئة طاقات "Niches" وقد اتخذت عقداً نصف دائرى (شكل ٧)، وهو العقد الذى ظهر في العمارة الإسلامية فيما بعد، وكذلك بالنسبة لأقسام الإفريز التي كانت تتخذ في الإفريز اليوناني شكل مساحات مربعة أو مستطيلة "Metops" تملؤها صور من النحت البارز تمثل قصصاً من الأساطير اليونانية، وتفصل بين كل قسم والآخر ثلاثة خطوط رأسية متجاورة "Triglyphs" (شكل ٩)، فقد استخدمت على هذا الوضع في الإفريز النبطي، وإن كان حدث فيها تغير يتمثل في إبدال أزهار منحوتة سداسية أو ثمانية البتلات (شكل ٨)، عوضاً عن تمثيل القصص اليونانية. وربما تكون تلك الأزهار الثمانية مقدمة للنجمة الثمانية التي ظهرت في الزخرفة الإسلامية فيما بعد[٢٠٥].

ومن ناحية أخرى فمما لوحظ أن الأنباط في مدائن صالح قد اعتنوا بوضع النص الكتابي في إطار جميل يشتمل على أسطر متوازية منمقة. وهو ما وجد أيضاً فيما بعد في شواهد القبور الاسلامية[٢٠٦].

ومن ثم فإن وجود تأثيرات نبطية في الفن الإسلامي أمر وارد، خاصة إذا علمنا أن بقايا هذه الأمة كانت موجودة بالشام إبان الفتح الإسلامي لها[٢٠٧]. كما كان للعرب الأنباط صلات قوية مع الحجاز. إلى الحد الذي قال فيه جواد علي "بل هم أقرب إلى قريش وإلى القبائل الحجازية التي أدركت الإسلام من العرب الذين يعرفون بـ (العرب الجنوبيين)"[٢٠٨]. ويؤيد ذلك قول ابن عباس ﷺ "نحن معاشر قريش من النبط"[٢٠٩]، كما يُعتقد أن النبط حينما قويت شوكتهم توغلوا في الحجاز وأغاروا على بلاده، وبسطوا سلطانهم المادي والروحي عليها. كما فرضت على أهلها حضارتها وثقافتها فاتخذ الحجازيون الآلهة النبطية آلهة لهم- ذو الشرى واللات ومناة وهبل والعزى[٢١٠] ولعل استخدام أهل الحجاز للخط النبطي كأساس للكتابة العربية[٢١١]. خير دليل على الاتصال القوي والمباشر بينهم. بل إن من الأسباب التي ذكرت في تفضيل عرب الحجاز للكتابة النبطية دون غيرها من الكتابات في الجزيرة العربية. أن القبائل النبطية قد نزحت إلى مكة بعد سقوط دولتهم على أيدي الرومان، وربما تمركزوا أيضاً في الطائف، ويُرجح أن قبيلة بني عبد ضخم وقبيلة بني سليم من بين هذه القبائل[٢١٢]، وإذا أضفنا إلى كل هذا الاتصال المباشر بين عرب الحجاز وعرب الأنباط، من خلال الرحلات التجارية المستمرة التي قام بها الحجازيون إلى الشام مروراً

بلاد النبط[٢١٣]، أدركنا مدى التأثير الذى لعبه الأنباط فى الحجاز. ومن ثم فمن المرجح أن تكون القبائل العربية التى نزحت إلى البلدان التى شهدت الفتوح الإسلامية - وخاصة مصر- قد حملت بعض المظاهر الفنية النبطية ضمن ما جاءت به إليها.

• **مملكة تدمر : Palmyra**

وهى من الممالك النبطية أيضاً التى قامت فى سوريا[٢١٤]. واستمرت منذ نشأتها فى القرن الأول الميلادى حتى قضى عليها الرومان سنة ٢٧١م[٢١٥].

وكان للتجارة الدور الأكبر فى إحياء هذه المدينة، حيث كانت على اتصال بأسواق العراق وما يتصل بالعراق من أسواق فى إيران والهند والخليج وشرق الجزيرة العربية، كما كانت على اتصال بأسواق البحر المتوسط وخاصة بلاد الشام ومصر، وكانت على اتصال أيضاً بغرب الجزيرة العربية وجنوبها والهند[٢١٦]، كما امتد نشاطها التجارى إلى رومه وفرنسا وأسبانيا غرباً وحتى الصين شرقاً[٢١٧].

وإلى جانب ما تمثله هذه العمليات التجارية الواسعة من صب منتجات هذه الأقاليم فى مملكة تدمر، فقد أتاحت تجارتها النشطة وما تجبيه من ضرائب على السلع التى تمر بأراضيها، أن تكون هذه المملكة من الثراء والازدهار بمكان. مما كان له دوره فى فخامة منشآتها المعمارية وزخارفها[٢١٨]، وما عثر عليه من لقى أثرية فى حفائرها[٢١٩].

ويهمنا أن نؤكد على نقطة تتصل بالعلاقات المصرية التدمرية، وهو استيلاء الملكة زنوبيا (الزباء) فى عام ٢٦٩م على الإسكندرية وانتزاعها من الحكم الرومانى، وقد استمر حكمها بمصر حتى عام ٢٧٣م[٢٢٠]. وأن عرب مصر المتواجدين فى المنطقة الشرقية منها، قد ساعدوا القوات التدمرية مساعدة كبيرة، وخاصة فى القتال الذى دار حول حصن بابليون "Babylon"[٢٢١]، بل ويُعتقد أن أحد الوطنيين - وهو تيماجينيس Timagnes - الذى دعى الملكة زنوبيا إلى دخول مصر وتحريرها من حكم رومة، وعُين فيما بعد نائباً عن الملكة فى مصر، يعتقد أنه كان عربياً، واسمه عربى مشتق من (تيم اللات)، أو من (تيم جن)[٢٢٢].

أما على المستوى الفنى بين مصر وتدمر، فقد عثر فى تدمر على كثير من المدافن، التى تمتاز بتزينها بصور تمثل الميت المدفون بها، ويقف أمام المدفن تمثال نصفى من الحجر يمثل الشخص المقبور فيه[٢٢٣] وأنه قد وجد مجموعة من هذه التماثيل الشاهدية فى مصر، بمدينة قفط، التى كان لها علاقات تجارية مع تدمر فى القرنين الثانى والثالث الميلاديين، ويبدو أن هذه التماثيل المصرية متأثرة إلى حد ما بأسلوب التماثيل التدمرية. فأطلق عليها "Le Portrait Palmyrenien"[٢٢٤].

ولعل أهمية الإشارة للفن النبطى، تكمن فى محاولة البحث عن دور للفن العربى قبل الإسلام، يمكن أن يمثل قاعدة للفن العربى الإسلامى فيما بعد. وفى هذا المجال نود أن نؤكد على أن هناك ثمة خصائص مشتركة بين العمارة العربية القديمة فى اليمن وحضرموت وظفار وعمان تتوازى تماماً مع ما فى الطراز العربى النبطى فى شمال الجزيرة العربية، وذلك من حيث إتقان النحت والبناء بالأحجار الكبيرة الحجم[٢٢٥]. ويبدو أن الأمر

أبعد من ذلك. فقد أشار "جواد علي" إلى مقابر بمدينة (الحلبية) من عهد تدمر ذكر "أنها على هيئة أبراج تتألف من طابقين أو ثلاثة طوابق وأهرام بنيت على الطريقة التدمرية في بناء القبور"[٢٢٦]. وقد لاحظ أن هذا النوع من القبور قد انتشر في المناطق التي سكنها العرب في أطراف الشام والعراق في العهد البيزنطي. خاصة في تدمر وحمص والرها والحضر، وكذلك في البتراء حيث أشكال قبورها المنحوتة في الصخر على هيئة أبراج ذات رؤوس تشبه الهرم أحياناً. وبسبب انتشار هذا النوع من القبور في المناطق التي سكنتها أغلبية من العرب المتحضرين. يمكن القول أنها كانت نمطاً خاصاً بهم[٢٢٧].

وبعد أن حل الضعف في الدولة النبطية ظهر مكانهم على حدود العراق والشام أجيال من العرب الجدد، وقد اتخذهم الفرس والروم حلفاء يردون عنهم غارات إخوانهم من أهل البادية، أو يستعملونهم في الحروب التي كانت تنشب بين هاتين الدولتين قبل الإسلام. وقد استطاع هؤلاء العرب أن يكونوا مملكتين، إحداها للمناذرة في الحيرة وهم حلفاء الفرس. والأخرى للغساسنة في نواحي حوران وهي حليفة للروم[٢٢٨]. وقد استمرت هاتان الدولتان حتى الفتح العربي الإسلامي. بل وقام هؤلاء العرب في العراق والشام بالوقوف إلى جانب الفاتحين العرب في حربهم ضد الفرس والروم وقالوا "نحارب مع قومنا"، وقد سمح لهم هذا فيما بعد بالتمتع بعدم دفع الجزية كأنهم مسلمون رغم احتفاظهم بدياناتهم القديمة[٢٢٩].

مملكة المناذرة (الحيرة) :

المناذرة قبائل عربية هاجرت من الحجاز[٢٣٠] أو من جنوب الجزيرة العربية[٢٣١] إلى جنوب العراق في حوالي ٣٠٠م، وكونوا دولة كان قيامها معاصراً لقيام الدولة الساسانية في فارس، واتخذوا من الحيرة[٢٣٢] عاصمة لهم، ثم عرفت دولتهم فيما بعد باسم دولة اللخميين[٢٣٣].

وقد كانت الحياة الاقتصادية مزدهرة في الحيرة، نظراً لاشتغال أهلها بالتجارة إلى جانب الزراعة والرعي، وقد أتاح قرب عاصمتهم – الحيرة– من نهر الفرات، أن يمتطي أهلها السفن فيه حتى الأبلة[٢٣٤]، ومنها يركبون السفن الكبيرة فيطوفون في البحار إلى الهند والصين من جهة الشرق، وإلى البحرين وعدن من جهة الغرب، مما أدى إلى تدفق الثروات عليهم[٢٣٥].

ومما يؤكد الازدهار الحضاري لهذه الدويلة. وما ورد من أن قصورها وكنائسها وأديرتها كانت زاخرة بالأثاث والرياش، وأن أهلها كانوا يستعملون الأواني الذهبية والفضية وينامون على فراش من حرير محلاه بالكلل[٢٣٦]. كما اشتهر أهل الحيرة بالصناعات المختلفة لاسيما صناعة المنسوجات والجلود والخزف والفخار والأبسطة[٢٣٧] والتحف المعدنية وغيرها.

فبالنسبة للمنسوجات فقد اختصت الحيرة في هذا العهد بصناعة المنسوجات الحريرية والكتانية والصوفية وكان قصر الخورنق يضم عدداً من القين والنساج، ولشهرة الحيرة بهذه الصناعة فقد كان ملوكها يخلعون على الشعراء ومن يرضون عنهم أثواباً تعرف

بأثواب الرضا، وهي جباب أطواقها الذهب في قضيب الزمرد، ومنها ما يسمى المرفل، ومن أزيائهم المعروفة الساج والطيلسان والدخار واليلمق والسيراء. أما الأسلحة والمعادن فقد اشتهرت الحيرة بصناعة السيوف والسهام ونصال الرماح، كما اشتهرت بصناعة التحف المعدنية والحلي، وأبدعوا في صناعة أدوات الزينة من ذهب وفضة وكانوا يرصعونها بالجواهر والياقوت. أما بالنسبة لصناعة الخزف؛ فقد كان للخزف الحيرى شهرة واسعة[٢٣٨].

وفيما يتعلق بالعمارة، فقد كان للقصور أهمية خاصة لدى ملوك الحيرة، ومن أهم قصورهم الخورنق[٢٣٩] والسدير، ويرجح بعض الباحثين أن يكون قصر المشتى من بناء أحد ملوكهم وهو (أمرىء القيس) وأنه أنشأه بعد فراره من الحيرة هرباً من الساسانيين في سنة ٢٩٣م، ليكون قصراً له وحصناً، ويستدلون على ذلك بأن طرازه يشبه الطراز الحيرى[٢٤٠].

ونظراً لقيام هذه الدولة في كنف الامبراطورية الفارسية، فقد كان من الطبيعي أن تتأثر بها، إلى الحد الذي يعزو فيه بعض الباحثين ما كانت عليه الحيرة من تقدم حضارى، كان بسبب انطواء المناذرة تحت سلطان الفرس وشدة تأثرهم بحضارتهم التي كانت من أعظم الحضارات القديمة[٢٤١]، ويبدو هذا التأثير الفارسي واضحاً في تصميم قصورهم ومنازلهم، وكذلك في تزيين جدرانها[٢٤٢].

ومن ناحية أخرى فيبدو أن بعض التأثيرات اليونانية خاصة في مجالي العلوم والآداب، قد تسربت بعض الشيء إلى عرب الحيرة، إذ أن الحكومة الفارسية في عهد هرمز الأول، قد أنشأت مستعمرات كونتها من أسرى الحرب الرومانيين الذين كانوا من بينهم من وقف على الثقافة اليونانية، ومنهم من فاق الفرس في الهندسة والطب، وفاستخدموه في شئونهم، ومنهم من نزل الحيرة وربما بشروا بالنصرانية بها[٢٤٣]، ومن الذين اعتنقوها هند زوج النعمان الخامس، التي أنشأت ديراً سمى بدير هند[٢٤٤].

ونختم هذا التناول اليسير عن دولة المناذرة، بالاشارة إلى أنه كان لهم ثمة علاقات بأهل الحجاز، وإلى جانب ما يمكن أن يحمله أهل الحيرة إلى عرب الحجاز من أساليب فنية حيرية. فمن الطبيعي أيضاً أن يحملوا بين طياتهم بعض الأساليب الفارسية، خاصة أنهم لعبوا دور همزة الوصل بين عرب الحجاز والفرس، حيث كانوا يحملون إلى الحجاز التجارة الفارسية، ويبيعونها في أسواقهم، ويبشرون بالفرس ومدينتهم[٢٤٥].

ومن مظاهر الصلات بين عرب الحيرة وعرب الحجاز أيضاً، أن كان للوثنيين من أهل الحيرة أصنام، منها اللات والعزة وغيرها، مما كان معروفاً عند عرب الحجاز[٢٤٦].

وليس أدل على عمق الصلات بين عرب الحيرة وعرب الحجاز من وجود نظرية تعرف بـ "النظرية الحيرية" أخذ بها بعض المؤرخين القدامى وكذلك بعض المؤرخين في العصر الحديث، مفادها أن الخط العربى مشتق من خط الحيرة، وأنه انتقل من هناك إلى مكة والطائف قبل ظهور الإسلام[٢٤٧].

وفي العصر الإسلامي نجد التأثير الحيرى ظاهراً في تصميم القصور العباسية، وخاصة تلك التي شيدها الخليفة العباسي المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ/ ٨٤٧-٨٦١م) في سامراء، كقصره المعروف بالحيرى[٢٤٨].

مملكة الغساسنة :

الغساسنة قوم من الأزد خرجوا من اليمن قبيل حادث سيل العرم أو بعده، وبسبب عدم تحديد تاريخ سيل العرم، وتهدم السد. فيصعب تحديد تاريخ وصولهم إلى بلاد الشام[٢٤٩]، وإن كان يُعتقد نزولهم في مرتفعات الشام في حوالي سنة (٤٠٠م)، وكان آخر ملوكهم هو "جبلة بن الأيهم" الذي كان يقود جيشه ضد قوات الفتح الإسلامي في معركة اليرموك عام (٦٣٦م)، وقد دخل جبلة بعد ذلك الإسلام. ثم عاد وارتد مسيحياً[٢٥٠].

وكان ملوك هذه الدولة يعيشون حياة مترفة. فيقتنون الجواري ويرفلون في الحرير ويعنون بالموسيقى والغناء ويقرّبون الشعراء. وإذا جلس أحدهم للشراب فرش تحته الياسمين وأصناف الحرير، وضرب العنبر والمسك في صحائف من الذهب والفضة[٢٥١].

وقد أنشأ ملوك هذه الأسرة العديد من الكنائس والأديرة والقصور، وينسب الى ملكهم عمرو (ابن الحارث بن جبلة) في دمشق وضواحيها عدة قصور فخمة، منها: قصر الفضة، وقصر (صفات العجلات)، وقصر منار، وقد صُور في بعض هذه القصور مجالسه ورؤساء دولته، وأشكال صورته[٢٥٢].

وتُعد مدينة جرش بالأردن، من أهم الأماكن الأثرية التي تحتوي على بقايا منشآت هذه المملكة، حيث لايزال بها بقايا بعض الأعمدة الشاهقة، وبقايا الأسوار والمسارح والكنائس التي بنيت داخل المعابد، أو التي بنيت بأنقاض المعابد. ومن أهم ما خلف في هذه المدينة بقايا الفسيفساء الدقيقة الصنع[٢٥٣].

وقد كان لهذه المملكة صلات قوية مع بلاد الحجاز، ويفهم ذلك من تعلق الصحابي حسان بن ثابت بهذه المملكة، ومدحه لملكهم جبلة بن الأيهم، رغم انقضاء ملكهم، وبُعد ثابت عنهم، وابتعاده عنهم بالإسلام[٢٥٤].

كما كان للمسيحيين الغساسنة صلات دينية مع مكة، ويفهم هذا من رواية تشير إلى أن إمرأة غسانية، كانت قد حجت إلى مكة، وعندما رأت صورة السيدة العذراء في الكعبة. قالت: "بأبي وأمي إنك لعربية"[٢٥٥]. وفي هذا الصدد يرى بعض الباحثين أن "إعفاء النبيﷺ عن طمس الأيقونات التي كانت داخل الكعبة- صورة العذراء والطفل (المسيح)- والسماح ببقائها، إنما ترجع إلى الروابط الوثيقة بين عرب الشام المسيحيين والقرشيين، أي وشيجة العروبة التي تمثل رابطة القرابة بين نصارى الشام وأصحاب الأوثان من عرب الحجاز. بمعنى أن العروبة كان لها اعتبارها بصفتها مادة الإسلام"[٢٥٦]. وعلى الرغم من اتفاقنا مع وجود صلات قوية بين عرب الشام المسيحيين وعرب قريش الوثنيين، إلا أنه من الصعب أن نتفق مع القول بسماح الرسول ﷺ ببقاء هذه الأيقونات داخل الكعبة وعدم طمسها. فهي رواية لايقبلها العقل أو المنطق.

وعلى أية حال فليس من المستبعد أن يكون لهذه العلاقات دور في اضطلاع أهل الحجاز على بعض مظاهر الحياة الحضارية والفنية لدى عرب الشام الغساسنة الذين كانوا على علم بنظم الحضارة البيزنطية والفنية، كما كانوا يستعملون في منشآتهم مواد بناء تجلب من القسطنطينية، وكذلك معماريين وبنائيين مهرة من أهل القسطنطينية[٢٥٧].

مملكة كندة :

وهى دولة عربية قامت فيما بين القرن الثانى قبل الميلاد، وحتى القرن الخامس الميلادى، واتخذت من الفاو - شمال شرقى اليمن على أطراف الربع الخالى - عاصمة لها[٢٥٨]. وقد ورد أن حدود هذه المملكة قد امتدت إلى الحجاز وشمال الجزيرة العربية والبحرين وإلى حدود المناذرة جنوبى العراق[٢٥٩].

ونظراً لكون الفاو تربط ما بين جنوبى الجزيرة العربيةوشمالها، وشمالها الشرقى، فقد كانت تمر بها القوافل القادمة من سبأ ومعين وقتبان وحضرموت وحمير، مما جعلها مركزاً تجارياً واقتصادياً هاماً فى قلب الجزيرة العربية، وقد تاجرت هذه الدولة بالحبوب والطيب والنسيج والأحجار الكريمة والمعادن، كما اهتمت بالزراعة، فحفرت الآبار، وشقت القنوات السطحية والجوفية، وكان النخيل والكروم والحبوب، وبعض أنواع اللبان من أهم مزروعاتها[٢٦٠].

وقد كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى الفاو، أن هذه المدينة كانت تمثل مرحلة هامة نحو تكامل المدينة العربية، وإن كان قد استعيض عن السور فى هذه المدينة ببوابات فى جهاتها الشمالية والغربية والجنوبية، فيرجع ذلك إلى كونها محطة من محطات القوافل التجارية، وكذلك كونها واحة زراعية، فُفضل أن تنشأ إلى جانب البوابات أبراج ضخمة خاصة بالمراقبة[٢٦١].

ومن بين ما تم الكشف عنه أيضاً، آثار أبنية ضخمة تدل أنها بقايا قصور كبيرة[٢٦٢]، وكذلك على سوق المدينة[٢٦٣] والمعبد[٢٦٤].

أما بالنسبة للقى الأثرية، فقد تم الكشف على كمية كبيرة من الأوزان ومكيال خشبى[٢٦٥]، وكذلك العديد من التحف المعدنية والمسكوكات، وبعض الكسر من أوان حجرية، وتماثيل حجرية، وأنواع من الأغطية الرخامية، وبعض شواهد القبور وغير ذلك[٢٦٦].

وتُعد اللقى التى عثر عليها فى هذه المدينة وتحتوى على نقوش كتابية، لها أهميتها الخاصة، إذ تُعد أول كتابات باللهجات العربية الجنوبية التى عثر عليها فى هذه الأماكن، وترجع إلى ما قبل الميلاد[٢٦٧]. وقد عثر على العديد من اللقى الأثرية التى احتوت على هذه الكتابة، ومن أهمها قاعدة تمثال من الرخام تمثل بقية لقدمى إنسان، وعلى القاعدة نقش باسم "شرح إل"، وعلى حافة بقايا إناء صغير من البرونز نقش بالخط النافر "ثبتم لو فيهمو" وغيرها[٢٦٨]. وتشير الأعداد الضخمة التى عثر عليها من كتابات فى هذه المدينة، أن العناية بالكتابة تُعد من أهم مظاهر جنوب وسط الجزيرة العربية. وقد وصل الأمر بأهل هذه المدينة إلى وجود مكان سمى "بفنان قرية"، كانت مهمته العناية بالكتابة، مما يوحى بأن مدرسة خطية قد نشأت فى هذه المدينة كان هدفها العمل على نشر الكتابة[٢٦٩].

وفيما يتعلق بالفخار والخزف، فقد تم العثور على مجموعة من التحف الفخارية معظمها صناعة محلية، وتمتاز برقتها وخشونتها، ومنها جرتين متوسطتى الحجم، ذاتا فوهة

واسعا وقاعدة مستديرة، وبدن كروى (شكل ١٠) أو كمثرى الشكل (شكل ١١) وعثر أيضاً على جزء من مبخرة عليها زخارف من خطوط غائرة. وكذلك بعض الكسر عليها كتابات بالخط المسند[٢٧٠].

أما بالنسبة للتحف الخزفية، فعثر منها على قارورة من الفخار المزجج باللون الأخضر، ولها بدن كمثرى الشكل، وفوهة ضيقة قمعية الشكل، وقاعدة حلقية مرتفعة، وعنى رقبتها بقايا لمقبضين صغيرين (شكل ١٢)، ومما عثر عليه أيضاً غطاء إناء فيروزى اللون. وبه بعض الحزوز الدائرية الشكل[٢٧١]، وعثر كذلك على أشكال مختلفة من الجرار والأباريق والصحون والقدور والكؤوس وغير ذلك[٢٧٢].

ومما كشفت عنه الحفائر فى هذه المدينة أيضاً. بعض الأوانى الزجاجية كالأطباق والقوارير والكؤوس. وعثر كذلك على أدوات مصنوعة من النحاس والبرونز والحديد. وأوانى كبيرة مصنوعة من الذهب والفضة، وكذلك بعض الأقراط والحلى وأدوات الزينة النسائية كقوارير العطر والمراود والدبابيس، وعثر كذلك على بعض التماثيل الحجرية والمعدنية[٢٧٣].

أما بالنسبة للتصاوير، فقد عثر على بعضها يزين كهفاً منحوتاً فى الصخر[٢٧٤]، كما كشف عن رسوم لمناظر تمثل الصيد والرماية والقتال، على شكل لوحات جدارية ملونة على جدران بعض المنازل[٢٧٥].

وبعد هذه الإطلالة السريعة على بعض المظاهر الفنية لتلك الحاضرة العربية القديمة- الفاو- فإن الدراسات تؤكد وجود طراز محلى بها قبل ظهور الإسلام[٢٧٦]، وأن فنونها كانت عربية الطابع، مع تفاعلات من الفنون المعاصرة لها- الكلاسيكية والفارسية[٢٧٧].

ومما لاشك فيه أن هذه الخبرات الفنية التى وجدت بالفاو، قد ظلت باقية ومستمرة، وكان لها تأثيرها على الفن الإسلامى إلى حد بعيد[٢٧٨]، وخاصة إذا ما علمنا أن "كندة" قد أدركت الإسلام، ودخل زعماؤها فيه. فتبعهم أتباعهم. كما أن وفودها قدمت إلى المدينة (المنورة) لمبايعة الرسول ﷺ فى السنة العاشرة من الهجرة[٢٧٩].

ومن المظاهر الفنية التى عرفت فى الفاو، ويعتقد أن لها دورها فى الفن الإسلامى، اعتناء الكاتب الفاوى بالكتابة وجعلها فى إطار منمق جميل، يحمل معلومات عن الفرد وقبيلته ويجمله أحيانا باسم كهل (معبود قرية الفاو) كما ينمق المسلمون شواهد قبورهم أو النصوص التذكارية الهامة بوضع كلمة الله ومحمد[٢٨٠]. كما لايستبعد دور خزافو الفاو فى تطوير بعض الصناعات الخزفية، حيث وجدت الأساليب الصناعية والزخرفية المعروفة فى خزف الفاو قبل الإسلام مستمرة بعد ظهوره مع بعض التغيرات والإضافات[٢٨١].

الحجاز[٢٨٢]:

للحجاز أهمية خاصة فى ضوء ما تعالجه هذه الجزئية من البحث. والتى تنصب إلى جانب دراسة العلاقات بين مصر والجزيرة العربية، البحث فيما كان يمكن أن تشكله هذه العلاقات من تأثيرات فنية. وتبدو تلك الأهمية الخاصة. لما كان للحجاز من دور طليعى فى حركة الفتوح الإسلامية، إلى جانب أنها كانت مهد الإسلام. فكانت أول متلقى

لتعليم الشريعة الإسلامية الغراء وسنة الرسول ﷺ. وغني عن البيان ما شكلته التعاليم الدينية الإسلامية، من صياغة لجوهر الفن الإسلامي. وعليه فمن الطبيعي أن تكون اللبنات الأولى للفن الإسلامي قد وضعت في الحجاز، وفق ما كان سائداً فيها من فنون، على ألا تتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي.

وقد سبقت الإشارة إلى قوة العلاقات بين مصر والحجاز منذ العصور القديمة، ثم تنامى هذه العلاقات بعد الفتح الإسلامي، سواء أكانت على المستوى السياسي أو التجاري أو غير ذلك. وإذا كان للعلاقات المختلفة بين سائر الأقطار دور في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فإن الحجاز تنفرد دون أقطار العالم بخاصية إقامة الحج والعمرة على أراضيها المقدسة. وقد كان لذلك دور مهم في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، حيث كانت تجتمع بمكة السلع المختلفة المصنوعة من القماش أو الخزف أو الخشب أو المعادن أو الزجاج أو العاج وغير ذلك، فيتبادل الحجاج هذه السلع عن طريق الإهداء أو التجارة، وربما كان يتم تبادل الخبرات الفنية بين أهل الصناعة من الحجاج، فيحملونها إلى بلادهم المختلفة، ويؤثرون بذلك في صناعتهم المحلية[٢٨٣].

وحتى تعم الفائدة من دراسة دور الحجاز في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فيجدر بنا دراسة هذه الجزئية من خلال محورين أساسيين، أولهما: إلقاء الضوء على الناحية الفنية والمعمارية في بلاد الحجاز، مع الإشارة إلى مايمكن أن يكون له دور منها في تشكيل الفن الإسلامي في الأقطار التي شهدت الفتوح الاسلامية، وثانيهما: إلقاء الضوء على العلاقات الفنية بين الحجاز قبل الإسلام وبعض الأقطار الخارجية، فهي تدل على أن عرب الحجاز كانوا على علم ببعض مظاهر فنون تلك الأقطار، وربما جاء العرب إلى مصر يحملون بين طياتهم بعض هذه المظاهر الفنية.

وفيما يتعلق بالنواحي الفنية، فقد كان عرب الحجاز في الجاهلية على علم بفنون التصوير والنحت، إذ ورد أن دعائم الكعبة كانت مزينة من الداخل بصور الأنبياء والملائكة، وكان منها صورة إبراهيم (عليه السلام) وهو يستقسم بالأزلام، وكذلك صورة عيسى بن مريم (عليه السلام) وأمه[٢٨٤]. ومن أساليب التصوير التي كانت مألوفة لديهم، الوشم على الجسم بصور الحيوانات[٢٨٥].

أما بالنسبة للتماثيل (الأصنام)، فكانت متوفرة جداً بالحجاز، حتى أن البعض كان يتخذ لنفسه أصناماً خاصة في الدُور، إلى جانب الأصنام التي كانت حول الكعبة، والتي بلغ عددها يوم فتح مكة ثلثمائة وستون صنماً[٢٨٦]، وكان منها ما هو كبير وصغير الحجم، ومنها ما هو على هيئة الآدميين أو على هيئة بعض الحيوانات[٢٨٧] أو الطيور. ومن الأصنام التي على هيئة آدمية هُبل، وكان من عقيق أحمر، مكسور اليد اليمنى، ثم جعلت قريش له يداً من ذهب، ومنها كود، الذي كان تمثال لرجل نقش عليه حلتان متزر بحلة ومرتد الأخرى، ويتلقد سيفاً، وتنكب قوساً، وبين يديه حربة فيها لواء، ووفضة فيها نبل، ومنها تمثال يسمى وداً كان على صورة رجل وسواع كان على صورة امرأة، ومن تماثيل الحيوانات يغوث وكان على هيئة أسد، ويعوق كان على هيئة فرس، ومن تماثيل الطيور نسراً الذي كان على

هيئة نسر. وقيل أنها كانت جميعاً على صور آدميين[٢٨٨].

إذن فقد كان بالحجاز قبل الإسلام فنوناً تشكيلية- النحت والتصوير- ومما لاشك فيه أن من بين أهلها من عمل فى صناعة الصور والتماثيل، وقد وصلنا أسماء بعضهم ومنهم أبى تجزأة، كما أشارت الأحاديث النبوية إلى هذه الطبقة من الفنانين الذين كانوا يقومون بصناعة التماثيل[٢٨٩]. كما نستطيع أيضاً أن نؤكد على أن عرب الحجاز كانوا على دراية بهذا النوع من الفنون[٢٩٠]. إلا أنه لم يُقدر لهذا النوع من الفنون أن يتطور فى العصر الإسلامى، كسائر الفنون الأخرى، نظراً لارتباطه بالوثنية. التى جاء الإسلام وختم عليها.

أما بالنسبة للفنون التطبيقية، فسوف نتناول كل فرع منها على حدة، نظراً لأن هذا النوع من الفنون، يكون عرضة للتأثير أكثر من غيره. إذ يسهل حمله والانتقال به من مكان إلى آخر، وليس من المستبعد أن تكون قد نقلت منه بعض أنواعه من الحجاز إلى مصر. وخاصة أثناء فتحها، أو مع القبائل الكثيرة التى وفدت إلى مصر من الحجاز.

الخزف والفخار:

تؤكد الدراسات على أن صناعة الفخار والخزف كانت من الصناعات الموجودة فى الحجاز، إذ ورد أنه كان فى بعض مدنها أماكن خاصة تمارس فيها هذه الصناعة. كما توافر بمكة المواد الأساسية لهذه الصناعة كالطينة الصالحة لذلك وغيرها[٢٩١]. ومن ثم فقد اشتهرت بصناعة القدور والصحاف الخزفية. وقد اشتغل بعض أهلها بهذه الحرفة، ومنهم أمية بن خلف[٢٩٢].

ومما يؤكد تواجد التحف الخزفية فى العصر الإسلامى المبكر، أنه أهدى إلى الرسول ﷺ جرة مطلية باللون الأخضر فيها كافور. كما وجدت أيضاً الأوانى الفخارية غير المطلية[٢٩٣].

الخشــــب:

توافر بالحجاز المقومات الأساسية لهذه المهنة، سواء من حيث الأيدى العاملة الفنية أو الأخشاب، وقد ورد أن النجارين كانوا متواجدين بمكة والمدينة، ولم يقتصر إنتاجهم عند سد الحاجة الشخصية، بل كانوا يمارسونها كحرفة تجارية لكسب الرزق، كما أن أماكن عملهم لم تقتصر على المنازل فحسب، بل كان لبعضهم أماكن خاصة فى الأسواق، فى مكة والمدينة وبعض الأماكن الأخرى[٢٩٤]. ويبدو أن هذه المهنة لم تكن مستهجنة عند العرب، بدليل أن كثيراً من أشرافهم عملوا بها ومنهم عتبة ابن أبى وقاص[٢٩٥].

وترجح بعض الآراء أنه كان يسكن بمكة قبل الإسلام نجار قبطى، وأنه أستعين به عند إعادة بناء الكعبة بعد تصدع جدرانها من جراء السيل. كما يُرجح أيضاً أن أثرياء مكة كانوا يكلفون هذا النجار بعمل ما يحتاجونه من الأدوات الخشبية[٢٩٦]. كما ورد أن الرسول ﷺ اتخذ فى (سنة ٧هـ/٦٢٨م أو فى سنة ٨هـ أو ٩هـ) منبراً فى مسجده بالمدينة المنورة. وأنه صنع من خشب الأثل المجلوب من وادى الغابة. وقيل أن الذى صنع هذا المنبر نجار يونانى اسمه باقوم[٢٩٧].

ومما يؤكد تواجد الأثاث الخشبى، منذ العصر الإسلامى المبكر، ما ورد عن الأسرة

والكراسي والأرائك والخوان التي استخدمت في الحجاز على عهد الرسول ﷺ.[٢٩٨] ثم أخذت هذه الصناعة تتطور فيما بعد، حيث أقبل عليه القوم والأغنياء والأمراء والخلفاء في العهد الأموي والعباسي، على المصنوعات الخشبية، كما أنهم لم يقتصروا على إنتاج النجارين المقيمين في الحجاز، بل جلبوا النجارين المهرة من الشام والعراق وفارس، لكي ينفذوا لهم بعض الأشكال الخشبية المعقدة التركيب التي استخدموها في عمائرهم الدينية والمدنية[٢٩٩].

المعــادن والحلــي:

نظراً لتوافر المعادن في بلاد الحجاز، خاصة معدني الحديد والذهب، فقد قامت بها صناعات تعتمد على هذين المعدنيين، كما استورد معدن الحديد من مناطق داخل الجزيرة العربية وخارجها، لسد حاجة الحدادين، الذين لم يسعفهم ما يستخرج لديهم من هذه الخامة[٣٠٠].

وقد ورد أن بعض أشراف مكة عملوا بمهنة الحدادة، ومنهم العاصي بن هشام والوليد بن المغيرة[٣٠١]. وأن الرسول ﷺ عندما فتح خيبر سبى فيمن سبى ثلاثين عبداً، كانوا صناعاً وحدادين، وأنه جعلهم يعلّمون المسلمين في المدينة حرفة صناعة الحديد[٣٠٢].

وكان لأهل الحجاز في العصر الجاهلي معرفة بالحلي الذهبية والفضية والنحاسية، ووجد من بينهم من كان على معرفة بالصياغة وطرقها، كما استوردوا بعض هذه الحلي من البلاد الأخرى[٣٠٣].

وقد أقبل الأثرياء من أهل مكة على اقتناء الأواني الثمينة، ومن هؤلاء عبد الله بن جدعان الذي كان يستعمل الأواني الذهبية والفضية حتى أنه سمي بـ (حاسي الذهب)[٣٠٤].

واختصت يثرب قبل الإسلام بصناعة التحف المعدنية كالحلي وأدوات الزينة والأسلحة والدروع، وكان اليهود محترفي هذه الصناعة[٣٠٥]، ويبدو أن هذه الصناعة لم تقتصر عليهم، ومن المرجح أن يكون غيرهم من أهل يثرب قد مارسها أيضاً[٣٠٦].

ومن الطبيعي أن تتواجد مثل هذه الصناعات منذ بداية العصر الإسلامي وتأخذ سبيلها نحو التقدم والتطور. وكانت الخطوة الأولى نحو ذلك، عندما أبقى الرسول ﷺ على أدوات اليهود المتعلقة بهذه الصناعة بعد طردهم من يثرب، فأقبل المسلمون على مزاولة هذه المهنة[٣٠٧]، التي ازدهرت منذ ذلك العهد في الحجاز، فأنتج العديد من أنواع الحلي، كالخواتم والقلائد والأساور والخلاخيل وغير ذلك من أنواع الحلي[٣٠٨].

ومما يؤكد على ازدهار الصياغة منذ العصر الإسلامي المبكر، ما ورد أن كثيراً من النساء في عهد الرسول ﷺ كانت تتختمن في أكثر من أصبع واحد، وفيّ ذلك روى أن عائشة بنت سعد بن أبي وقاص كانت تتختم في الأصبعين اللذين يليان الخنصر، ومن الخواتم التي عرفت أيضاً، ما كان يوضع في أصابع الرجل، فقد روى أن أم حبيبة زوجة الرسول ﷺ، كانت قد وهبت امرأة في الحبشة "سوارين من فضة وخاتمين كانا في رجليها من فضة كانت في أصابع رجليها"[٣٠٩].

كما عرفت الكتابة على الخواتم، ومن هذا النوع كان خاتماً للرسول ﷺ، فحينما أراد الرسول ﷺ الكتابة إلى ملك الروم قيل له أنهم لايقرأون الكتاب إلا إذا كان مختوماً. فأمر الرسول ﷺ أن يصنع له خاتم، فصنع له خاتم من فضة[٣١٠] ونقش عليه "محمد رسول الله"، كل كلمة في سطر[٣١١].

أما بالنسبة للقلائد، فقد وردت إشارات إلى إستخدامها، زمن الرسول ﷺ، ومنها قلادة جزع للسيدة عائشة بنت أبى بكر رضي الله عنه، وقلادة أخرى جزع ضفائر للسيدة زينب بنت الرسول ﷺ، كانت قد أهدتها لها أمها السيدة خديجة (رضى الله عنها) عند زواجها من أبى العاص بن الربيع، وقد أرسلت بها السيدة زينب (رضى الله عنها) إلى المدينة لفك أسر زوجها، بعد أسره فى معركة بدر[٣١٢].

وقد شهدت العهود التالية لعصر الرسول ﷺ تطوراً لحرفة الصياغة، فقد كان على سبيل المثال فى أحد ضواحى المدينة خلال القرن الثانى الهجرى /٨م حوالى ثلاثمائة صانع يمارسون مهنة الصياغة، كما تواجد الصاغة أيضاً فى مكة، وكانوا يمارسون تلك المهنة فى حوانيتهم بالأسواق. ويصيغون الحلى عن الذهب والفضة كالأساور والخلاخيل والخواتم والأقراط وغيرها[٣١٣].

أما بالنسبة للسيوف فقد اهتم بها فى الجاهلية والإسلام، إذ عد العرب السيف أشرف أنواع الأسلحة، وحرصوا على جلبها من الخارج، ونسبوها إلى مواطن تصديرها. كالسيوف اليمنية والهندية والسليمانية والخراسانية، وكان لكل نوع منها شكل خاص يمتاز به[٣١٤].

وكانت سيوف علية القوم فى الحجاز تكفت بالفضة أو بالذهب أحياناً، وقد وصلنا وصف لأحدها وهو سيف أبى جهل الذى غنمه المسلمون بعد قتله يوم بدر، فكان سيفاً قصيراً عريضاً وقد حلى بحلق الفضة، كما وصلنا وصف لسيف الرسول ﷺ الذى دخل به مكة بأنه كان محلى بالذهب والفضة. وحرص الرسول ﷺ على اقتناء مجموعة من السيوف، منها (ذو الفقار) الذى غنمه من قريش فى معركة بدر، وسيف يدعى (قلعى) وآخر يدعى (البتار) وسيف يدعى (الحتف) وقد غنمها الرسول ﷺ من بنى قينقاع، كما كان لديه سيف يدعى (المخزوم) وغير ذلك[٣١٥].

وقد وجدت فى فترة صدر الإسلام بعض السيوف المزينة بالزخارف، إذ ورد ما يفيد استعمال رسوم الصور والتماثيل على السيوف وبخاصة السيوف اليمانية[٣١٦].

وفيما يتعلق بالتروس فقد تفنن العرب فى زخرفتها، فزينوها بالنقوش الكتابية التى تحتوى على الآيات القرآنية والحكم والأمثال، وأبيات الشعر، وكذلك بصور الكائنات الحية. إذ ورد أنه أهدى للرسول ﷺ ترساً فيها صورة عقاب أو كبش، فكرهه الرسول، فأصبح يوماً وقد أذهب الله ذلك التمثال، أو أزاله الرسول ﷺ[٣١٧].

النسيـــــج:

عرفت الحجاز قبل الإسلام بعدة قرون المنسوجات القبطية[٣١٨]، وذاعت شهرتها لديهم، وتناولوها فى أشعارهم[٣١٩]، وكانت الأقمشة القبطية التى وصلت الحجاز قبل

الإسلام مزينة بشتى أنواع الزخارف المستمدة من الفن القبطي والفن الساساني، فاحتوت على الدوائر المتقاطعة أو المتماسة، أو الأشرطة الأفقية التي تجري على طول القماش أو عرضه، وغير ذلك من الزخارف المعروفة في الفن القبطي[٣٢٠]. كما عرفت الحجاز قبل الإسلام أيضاً المنسوجات اليمنية، وخاصة في كسوة الكعبة التي قيل أن أول من كساها تبعاً. فكساها أولاً الحصف - نسيج غليظ -، ثم كساها بنوع أفضل وهو المعافري - برود تنسب إلى قبيلة معافر باليمن -، ثم كساها أحسن من ذلك بالملاء - ثياب رقيقة لينة -، والوصائل - ثياب مخططة -، وقيل أن ذلك كان قبل الإسلام بسبعمائة سنة[٣٢١]. وورد في الشعر الجاهلي ما يفيد أنهم عرفوا أيضاً المنسوجات الثمينة الموشاة من العراق والشام[٣٢٢]. وليس من المستبعد أن تصلهم أيضاً منسوجات أخرى من جهات كان للحجاز معها علاقات تجارية كبلاد فارس وبيزنطة وربما الهند والصين أيضاً.

وإن كانت بلاد الحجاز قد عرفت في العصر الجاهلي منسوجات جلبت من الخارج، فمن العسير أن يعتقد أنها قد اعتمدت على ذلك اعتماداً كلياً، ومن الطبيعي أن تقوم بصنع بعض ما تحتاجه في بلاد الحجاز نفسها، بل إن ما أنتجته لم يقتصر على نسج الثياب والستائر فقد أنتجت أيضاً البسط والسجاجيد[٣٢٣].

ومنذ بداية ظهور الإسلام استمرت المنسوجات الآتية من الخارج تفد إلى الحجاز. فانتشر بها من المنسوجات القبطية لباس يسمى بـ (القبطية)، وأشارت الروايات إلى أنها كانت منسوجات كتانية رقيقة الصنع، ولفرط رقتها كان الرسول ﷺ يشير على أصحابه بأن يأمروا زوجاتهم أن يتخذن تحت القبطية غلالة، حتى لاتصف ما تحتها، أو حجم العظام[٣٢٤]، كما كان يرد إليها من مصر أيضاً الملابس القسية، التي نهى الرسول ﷺ عنها، وسُئل علي بن أبي طالب عن القسية، فقال: أتتنا من الشام أو مصر[٣٢٥]، وهي مضلعة فيها حرير أمثال الأترج. وربما كان نهي الرسول ﷺ عنها لوجود الحرير في صناعتها[٣٢٦].

وكان من الطبيعي أن تزداد المنسوجات المصرية في بلاد الحجاز بعد فتح العرب لمصر. وليس أدل من مكانتها لديهم أن الخليفتين الراشدين عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان كسيا الكعبة بالقباطي المصرية[٣٢٧]، ومن المعتقد أن هذه الكسوة كانت من تنيس[٣٢٨]. وفي العصر الأموي استمر كسو الكعبة بالقباطي، فقد كان معاوية بن أبي سفيان يكسوها كسوتين، كسوة قباطي وكسوة ديباج، فكانت تكسى بالديباج يوم عاشوراء، وتكسى بالقباطي في آخر شهر رمضان[٣٢٩]. وكساها أيضاً بالقباطي بعض الخلفاء العباسيين والفاطميين[٣٣٠].

ومن المنسوجات التي تواجدت بالحجاز في العصر الإسلامي المبكر المنسوجات الشامية، فقد روى أن الرسول ﷺ وأبو بكر رضي الله عنه دخلا المدينة المنورة في ثياب بياض من ملابس الشام أهداها إليهما طلحة بن الزبير، كما روى أن الرسول ﷺ ارتدى جبة شامية[٣٣١]، كما روى أن عبد الله بن عمر بن الخطاب (رضى الله عنهما)، اشترى ثوباً شامياً، فرأى فيه خيطاً أحمر فردّه[٣٣٢]. وروى أيضاً أن الزبير بن العوام رضي الله عنه أتى في تجارة من الشام وكسا الرسول ﷺ وأبا بكر رضي الله عنه ثياباً بيضاً مما معه[٣٣٣].

وفيما يتعلق بالمنسوجات اليمنية. فقد تواجدت بكثرة في الحجاز منذ بداية العصر الإسلامي. فقد روى أن الرسول ﷺ عندما فتحت مكة كسا الكعبة ثياباً يمنية(٣٣٤). وكانت البرود اليمنية والثياب العدنية والنجرانية من الملابس المتوفرة في الحجاز في ذلك الوقت، وقد ورد أن الرسول ﷺ ارتدى البرود النجرانية. وكانت أحب الثياب له (الحبرة) وهي من البرود اليمنية(٣٣٥)، وعندما توفي الرسول كان عليه كساء مصنوع باليمن(٣٣٦)، كما ارتدى الرسول ﷺ البرود الحضرمية والمعافرية(٣٣٧). ومن الثياب اليمنية التي توافرت بالحجاز أيضاً العصب(٣٣٨).

ومن المنسوجات التي عرفت في الحجاز أيضاً في هذه الفترة الملابس العُمانية والقطرية وأخرى من هجَر. فقد روى أن للرسول ﷺ إزار من نسيج عُمان طوله أربعة اذرع وشبر في ذراعين وشبر(٣٣٩). كما روى أن الرسول ﷺ ترك عندوفاته قيمصاً صحارياً وآخر سحولياً(٣٤٠). أما الملابس القطرية، فقد روى أن الرسول ﷺ كان عليه إزار قطر، وهو نوع من البرود فيه حمرة، ولها أعلام فيها بعض الخشونة(٣٤١)، كما روى أن تجاراً جلبوا (بزاً) من هجر إلى مكة فاشترى الرسول ﷺ منها سراويل(٣٤٢).

ومن الملابس التي ارتداها الرسول أيضاً مستقة من سندس(٣٤٣)أهداها إليه ملك الروم، ثم بعث بها الرسول ﷺ إلى جعفر بن أبي طالب(٣٤٤). كما ارتدى الرسول ﷺ الجبة الكسروانية- نسبة إلى كسرى ملك فارس- إذ ورد أن أسماء بنت أبي بكر (رضي الله عنهما) أخرجت جبة طيالسة كسروانية لها لبنة (رقعة تعمل موضع الجيب) ديباج وفرجها مكفوفان بالديباج، فقالت، هذه كانت عند عائشة (رضي الله عنها) حتى قبضت، فقبضتها. وكان النبي ﷺ يلبسها(٣٤٥). وربما ارتدى الرسول ﷺ كذلك رداءً كردياً، فقد روى عن عائشة (رضي الله عنها) قالت: "... وأخذ -الرسول- كردياً كان لأبي جهم، فقيل يارسول الله، الخميصة(٣٤٦)كانت خيراً من الكردي(٣٤٧). كما روى أن الأكيدر صاحب دومة الجندل أهدى إلى الرسول ﷺ جبة فاخرة من ديباج منسوج فيها بالذهب، فلبسها الرسول ﷺ وصعد المنبر ثم نزل، فجعل الناس يلمسونها بأيديهم. فقال: "أتعجبون من هذه؟ لمناديل سعد في الجنة أحسن مما ترون"(٣٤٨).

ويتضح من العرض السابق لأهم أنواع الملابس التي كان مستعملة في الحجاز زمن الرسول ﷺ أنها كانت سوقاً رائجاً لأنواع مختلفة من المنسوجات وردت إليها من سائر البقاع. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل اقتصرت الحجاز على المنسوجات الآتية إليها من الخارج؟ وفي هذا الصدد تؤكد بعض الدراسات أن العرب في الحجاز كانوا ينسجون لأنفسهم البسط والستور، والتي ورد بشأنها أحاديث عديدة تفيد بتزينها بالصور، وأنه لابد أن ما أنتجه العرب في الحجاز كان يحتوى على صور وزخارف مختلفة، قد يكون بعضها مقتبساً من طرز أخرى أو تقليداً لعناصرها، ولابد أن يكون بعض منها ابتكاراً من عندهم أو تحويراً من عناصر أخرى(٣٤٩). وأن مهنة النسيج والحياكة كانت موجودة في الحجاز في عصر الرسول ﷺ، وأن بعض الصحابة كان يعمل الخز- وهو نسيج يعمل من إبريسم وصوف - ومن هؤلاء الزبير بن العوام وعمرو بن العاص(٣٥٠). وأن حرفة النسيج كانت موجودة في

الحجاز خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة/ ٨-٩م، وكان النساجون في مكة متواجدين بكثرة في البيوت والأسواق حتى أنه صار لهم أماكن ودكاكين تعرف باسم مهنتهم، كسوق أو زقاق النسيج، أو النساجين، وأنه كان عليهم مشرف أو رئيس عام يتابع حركة عملهم ويطلق عليه أمير الحاكة أو النساجين[٣٥١].

ومن ناحية أخرى فلم تقتصر المنسوجات التي عرفت في الحجاز زمن الرسول ﷺ على تلك الملابس، بل استخدم منها العديد من أنواع الفرش والستور، فكان منها ما يفرش أو يبسط على الأرض كالبساط والخميلة والسفرة والطنفسة والقطيفة واللحاف وغيرها، ومنها ما يوضع على الأرض للارتكاز أو الجلوس كالمرفقة والنمرقة والسوادة وغيرها،ومنها ما يعلق على الجدران كالستر والسجف والقرام وغير ذلك[٣٥٢].

وفيما له صلة بالمنسوجات والأردية في عصر الرسول ﷺ، نود أن نؤكد على العمائم التي جاء ذكرها في أحاديث نبوية كثيرة. فقد روى أن الرسول ﷺ قال: "فرق بيننا وبين المشركين العمائم على القلانس، وكان للرسول ﷺ طريقة خاصة في التعمم، قال ابن عمر رضي الله عنه كان النبي ﷺ إذا اعتم سدل عمامته بين كتفيه، وفي رواية عن ابن حريث عن أبيه، قال: رأيت النبي ﷺ على المنبر وعليه عمامة سوداء قد أرخى طرفيها بين كتفيه. ومن طرق التعمم أيضاً ما أشار إليه عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه "عممني رسول الله ﷺ فسدلها بين يدي من خلفي"[٣٥٣]، وبالنسبة للقلانس فقد عرفت كذلك في عصر الرسول ﷺ، إلا أنها كانت قليلة بالمقارنة بما ورد عن العمائم، وهناك ثمة إشارات إلى أن القلانس كانت تأتي من مصر، وفي ذلك يذكر ابن سعد عن يزيد بن الحارث الفزاري قوله: رأيت عَلَى عِلي بن أبي طالب قلنسوة بيضاء مصرية[٣٥٤].

وإذا أضفنا إلى ما تقدم ما حوته تلك الملابس أو الفرش والستور، من زخارف سواء حيوانية أو آدمية وما ورد بشأنها من تحريم أو كره أو إباحة[٣٥٥]، وما ورد عليها من ألوان مختلفة وتفضيل بعضها على الآخر[٣٥٦]، وكذلك المواد الخام التي كانت عليها تلك المنسوجات[٣٥٧]، لأدركنا ما كان يقف عليه أهل الحجاز من معرفة للمنسوجات بكل ما يتعلق بها، ولابد أنهم قد وفدوا إلى مصر يحملون بعض معرفتهم السابقة، ومن الطبيعي أن يقوم النُساج القبط المتمرسين في هذه المهنة بانتاج ما يوافق ذوق الفاتحين وما ألفوه في بلادهم، حتى يرضوا حكام البلاد الجدد، وليس من المستبعد أن يقوم بعض أولئك العرب الفاتحين بعد أن استقرت بهم الأحوال في مصر أن يزاولوا المهن المتعلقة بصناعة المنسوجات جنباً إلى جنب مع الأقباط.

أما فيما يتعلق بالعمارة، فقد زخرت الحجاز بأنواع شتى منها، ومن أهمها مجموعة من القصور أو الحصون التي عرفت باسم "الآطام"[٣٥٨]، والتي انتشرت في يثرب (المدينة) والطائف وفي واحات الشمال، مثل خيبر وفدك والتيماء، على طول الطريق التجاري الممتد من الجنوب إلى الشمال، ويبدو أن هذه الآطام كانت متأثرة بحضارة اليمن[٣٥٩]. وكانت في كثير من الأحيان ذات تخطيط مربع، وتتألف من عدة طبقات ويحف بها أسوار، ولها رحاب ومداخل حصينة، كما كانت متينة البنيان يدخل في تشييدها استخدام الصخور

الضخمة والأحجار المهذبة بالإضافة إلى قوالب اللبن الصلبة. وكانت جدرانها تكسى بالجص، وتزخرف أحيانا بالصور والنقوش. وبالإضافة إلى استخدام هذه الآطام كسكن للقبائل والبطون التى تشرف على طرق القوافل. فقد كانت أيضاً أسواقاً للتبادل التجارى. ومستودعات للمؤن والذخائر، وأبراجاً للمراقبة. ومنتديات للاجتماع وملاجىء يُتحصن بها عند الخطر[٣٦٠].

ويبدو أن هذه الآطام التى شيدت فى الحجاز قد بلغت حداً من الشهرة. إلى الحد الذى شيدت خارج الجزيرة العربية حصوناً متأثرة فى عمارتها بتلك الحصون العربية. وانتشرت هذه الحصون حتى وصلت بيزنطة، كما يرجح أن القصور التى شيدها الأمويون فى بادية الشام مثل (قصر المشتى) و(الحير الغربى) و(الطوبة) وغيرها قد شيدت على نمط هذه الحصون[٣٦١].

كما ازدهرت عمارة المدن وتخطيطها فى منطقة الحجاز والمناطق القريبة منها، ومن هذه المدن مكة ويثرب والطائف وعكاظ واليمامة ودومة الجندل والشعيبة والجار[٣٦٢]. وكانت بعض هذه المدن محصنة فلها أسوار وبوابات. ومن أشهر هذه المدن مدينة الطائف التى كانت محصنة بسور ضخم كان عائقاً للمسلمين فى فتحها أول الأمر[٣٦٣]، ومنها كذلك يثرب التى سميت بالمدينة لوجود السور الذى يطوف بها[٣٦٤]. ومنها مدن ذات طبيعة خاصة كمدينة الجار الساحلية[٣٦٥]، ومدينة عكاظ التى كانت تستخدم سوقاً موسمياً[٣٦٦].

إذن فقد امتلكت الحجاز فى عصور ما قبل الإسلام ثروة معمارية ضخمة، ومن الطبيعى أن يكون لبعض هذه المدن طرز معمارية تتجلى فيها الأناقة والترف والزخارف[٣٦٧]. وأن تفد الأساليب المعمارية والزخرفية التى كانت شائعة فى بلاد الحجاز مع العرب الفاتحين عند دخولهم مصر وغيرها من الأقطار التى شهدت الفتح الإسلامى، ومن الطبيعى أيضاً أن تنشأ المدن التى اختطتها العرب فى هذه الأقطار - كالفسطاط فى مصر - وفق الأساليب التى كانت شائعة لديهم فى موطنهم الأصلى أو على أقل تقدير متأثرة بها.

وإذا أضفنا إلى ما تقدم ما طرأ من منشآت جديدة ظهرت للمرة الأولى فى بلاد الحجاز مع بداية قيام الدولة الإسلامية، وما نتج عن ذلك من مفاهيم معمارية جديدة. كانت اللبنات الأولى فى سبيل تواجد فن إسلامى، لأدركنا مدى ما شكلته بلاد الحجاز من تأثير فى تكوين الفن الإسلامى. ونعطى على ذلك مثلاً بالمسجد النبوى الذى كان هو الأساس فى فن العمارة والزخرفة الإسلامية التى وضع أساسها الرسول ﷺ وصحابته[٣٦٨]. وعلى الرغم من أن هذا المسجد قد اتسم فى عهد النبى ﷺ بالبساطة، حيث بنى باللبن وسقف بالجريد على أعمدة من خشب النخيل. واستمر حاله على ذلك فى عهد أبى بكر رضي الله عنه، وزيد عليه زيادة بسيطة فى عهد عمر رضي الله عنه مع احتفاظه بشكل بنائه القديم. إلا أن عثمان رضي الله عنه قد أحدث فيه زيادة كبيرة وتغييرات جمة. إذ بنى جدرانه بالحجارة المنقوشة والقصة (الجص) وجعل أعمدته من الحجارة المنقوشة أيضاً وسقفه بخشب الساج[٣٦٩]. وأن ذلك المسجد النبوى كان هو النموذج الذى احتذاه مشيدو المساجد فى الأقطار الإسلامية الأخرى طوال القرون الأربعة الأولى من الهجرة كمساجد البصرة والكوفة

والفسطاط والقيروان والمسجد الأموى بدمشق، كما أن طرازه صار أهم الطرز المعمارية لبناء المساجد فى العصور المختلفة[٣٧٠]. ومن ناحية أخرى ففى هذه المساجد التى كان المسجد النبوى أنموذجها تطورت أساليب التخطيط والتصميم بالإضافة إلى بعض العناصر المعمارية التى انتقلت إلى سائر أنواع العمائر الإسلامية من قصور ومدارس وقلاع وغيرها فضلاً عن الأساليب الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية، وفى هذه المساجد أيضاً تطورت الفنون الزخرفية والتطبيقية؛ حيث كانت العناية بالأثاث الخشبى كالمنابر والكراسى وغيرها مما أدى إلى تطور فى الصناعات الخشبية، وتطورت فنون الزجاج نتيجة للاهتمام بمصابيح الإضاءة والمشكاوات وزجاج النوافذ، وتطورت أيضاً الفنون المعدنية بفضل العناية بالأثاث المعدنى كالثريات والأباريق والشماعد[٣٧١]، وكذلك النوافذ والأبواب المصفحة، كما ارتقت فنون السجاد بفضل العناية بفرش المساجد[٣٧٢].

وكان فى الحجاز فى القرون الأولى للهجرة من يجيد حرفة البناء والنقش، وقد شارك بعضهم فى التوسعات المعمارية التى حدثت فى الحرم المكى، والحرم النبوى، كما استقدم إليها من الخارج بعض البنائين، والنقاشين، والمهندسين المهرة لتنفيذ بعض الأعمال المعمارية هناك، ومن ذلك ما تم فى عهدى الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) والخليفة العباسى المهدى (١٥٨-١٦٩هـ/ ٧٧٥-٧٨٥م)، حيث استقدما إليها عدداً من هؤلاء الحرفيين من مصر، والشام والعراق أثناء توسعاتهما للحرم المكى والمدنى[٣٧٣].

وعلى أية حال فليس أدل على أهمية دور الحجاز فى نشأة وتكوين الفن الإسلامى من إقرار بعض العلماء بأن هذا الفن قد ولد فى أعمال الخليفة عثمان بن عفان فى المسجد النبوى بالمدينة[٣٧٤]. وأنه فى عهده بعد الناس عن حياة التقشف، وظهرت طبقة أثرت من الفتوحات الإسلامية[٣٧٥]، فعاشت حياة مترفة، فارتقت فى عهده الفنون السمعية، وظهرت القصور[٣٧٦] التى شيدت فى المدينة على أيدى بنائين ومزخرفين استقدموا لهذا الغرض من العراق ومصر وغيرها من البلدان التى فتحها المسلمون[٣٧٧]. ومن الطبيعى أن تنعكس تلك النهضة الفنية التى شهدتها المدينة فى ذلك الوقت المبكر من التاريخ الإسلامى، على البلدان التابعة للخلافة الإسلامية.

والمحور الأخير الذى نود الإشارة إليه فى هذه الجزئية من الدراسة، هو علاقات الحجاز الخارجية، وهل كانت لهذه العلاقات أثر على النواحى الفنية فى الحجاز؟ وبمعنى آخر نطرح تساؤل أكثر تحديداً هل أتى عرب الحجاز إلى مصر سواء فاتحين أم مهاجرين وهم على جهل بفنون وثقافات الحضارات الأخرى؟

تُعد التجارة من أهم سبل الاتصال الحضارى بين الشعوب، وأهميّة الحجاز ونشاط أهلها منذ القدم فى التجارة العالمية لا يحتاج إلى جهد فى إبرازه. ويكفينا أن نجمل أن تلك العلاقات قد تشعبت مع بلاد اليمن والشام ومصر والعراق وبلاد فارس والصين والهند والحبشة وغيرها[٣٧٨]، مما أتاح لبلاد الحجاز أن تحصل من هذه الأقطار على أهم السلع التى تنتجها.

ومن ناحية أخرى فقد لعبت الأسواق التى أقامها العرب في الجزيرة العربية على مدار العام[٣٧٩] دوراً هاماً فى المزج الحضارى مع مختلف البلاد[٣٨٠]. ويُعد سوق عكاظ[٣٨١] بالحجاز من أهم هذه الأسواق، حيث كان يجتمع فيه التجار من مختلف بلاد العرب من الحجاز والبحرين واليمن واليمامة وعمان والعراق، وسائر أطراف الجزيرة، وقد ازدهرت هذه السوق بمختلف أنواع البضائع التى تحمل من الشام أو اليمن أو الحيرة أو البحرين أو فارس أو الحبشة وغيرها، وكان القرشيون من أحرص الناس على شهود هذه السوق، حيث كانوا يسوقون معظم تجارتهم المجلوبة من الخارج بها[٣٨٢]. وربما يؤكد أهمية سوق عكاظ فى المزج الحضارى بين مختلف البلاد، أن موقعه يُعد من المواقع الأثرية المهمة. حيث يشتمل على بقايا المنازل والقصور ذات الأسقف البرميلية، ويتضح من بقايا هذه القصور التفاصيل الهندسية المعمارية الراقية، كما يحتوى هذا الموقع على مجموعة من التلول الأثرية المنخفضة التى تظهر فيها الأساسات لجدران المبانى القديمة، التى بنيت من الحجر الجيرى والنارى، وكسيت من الداخل بالجص، كما ينتشر على سطح هذا الموقع بقايا الفخار والخزف والزجاج وغيرها من الكسر الأثرية[٣٨٣].

على أنه لم تقتصر علاقات الحجاز الخارجية على التجارة، بل تعددت سبل اتصالها مع أمم شتى كانت لها حضارات وثقافات مختلفة، ومن الطبيعى أن يتأثر أهل الحجاز ببعض المظاهر الحضارية والفنية التى كانت سائدة لدى هذه الأمم. ويحسن بنا فى هذا المقام أن نلقى الضوء على بعض مظاهر اتصال الحجاز مع هذه الأمم، لندرك أن العرب حينما وفدوا إلى مصر كانوا على علم بحضارات وثقافات مختلفة فبالنسبة لعلاقات الحجاز ببلاد فارس، فقد ورد أن الفرس منذ العصور القديمة قد استوطنوا جدة التى هى فرضة مكة[٣٨٤]. وكان الفرس يعتقدون أنهم من ولد سيدنا إبراهيم الخليل، فكان أسلافهم يقصدون البيت الحرام، ويطوفون به، تعظيماً لجدهم إبراهيم، وتمسكاً بهديه، وكان آخر من حج منهم ساسان بن بابك جد أردشير، بل قيل أن بئر زمزم سميت بذلك، لأن ساسان وغيره من الفرس، إذا وفدوا إلى البيت طافوا به وزمزموا على بئر إسماعيل، فسميت بذلك لزمزمتهم عليها[٣٨٥]، كما كان الفرس تهدى إلى الكعبة أموالاً وجواهر، وقد أهدى إليها ساسان بن بابك غزالين من ذهب وجواهر وسيوفاً ذهبية كثيرة فدفنت فى بئر زمزم[٣٨٦]. وعلى الرغم من عدم معرفة صفة التمثالين أو تلك التحف الفارسية، فمما لاشك فيه أنها أتاحت لعرب الحجاز فرصة مشاهدة نماذج من الفن الساسانى، ومن المؤكد أن تلك التحف كانت ذات قيمة فنية عالية تتناسب مع قدر هاديها والمهداة إليه[٣٨٧].

ومن ناحية أخرى فقد كانت تصل إلى بلا الحجاز بعض السلع الفارسية إما عن طريق العلاقات التجارية المباشرة بين الجانبين أو عن طريق ملوك الحيرة الذين كان لهم صلات قوية بالفرس من ناحية وبعرب الحجاز من ناحية أخرى: فنجد أن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، كان يرسل إلى سوق عكاظ قافلة تعرف بـ (اللطيمة) تأتى محملة من بلاد فارس بمختلف السلع كالطيب والأقمشة الفاخرة وغيرها من الأسلحة والأوانى[٣٨٨].

ويبدو أنه كان لبعض سادات مكة فى الجاهلية ثمة اتصال مع بعض أكاسرة فارس،

ومن ذلك ما ورد بأن أبا سفيان دخل وافداً مرة على كسرى وأهدى له أدماً وخيلاً فقبل منه الخيل ورد الأدم[٣٨٩]. ولاشك أن ما أقدم عليه أبو سفيان كان برغبة توثيق علاقته بالفرس لتسهيل عملياته التجارية هناك.

وليس أدل على تواجد بعض المظاهر الفنية الفارسية في الحجاز في هذه الفترة. أن بعض حصون الطائف قد بنيت على أيدى بعض الفرس، ومن ذلك ما ورد بأن (غيلام بن سلمة الثقفى) "أحضر معه بنائين من فارس بنوا حصناً في الطائف"[٣٩٠].

ومن مظاهر تأثر عرب الحجاز بالفرس أيضاً وفود بعض شعرائهم على أكاسرة فارس، ومنهم الأعشى أحد أعظم شعراء الجاهلية المتقدين، وقد ارتحل إلى بلاد فارس. ومدح كسرى، وكان يغنى فى شعره، فأطلق عليه العرب "صناجة[٣٩١] العرب"، كما كثرت وفادته على الحيرة واختص بكسرى أنوشيروان فى المدائن، مما كان له دوره فى تأثره بمظاهر الحضارة الفارسية[٣٩٢].

ومن الذين وفدوا على بلاد فارس أيضاً فى العصر الجاهلى الطبيب العربى الحارث بن كلدة (ت سنة ٣هـ)، الذى قصدها طالباً لعلم الطب، ودرس فى مدرسة الطب التى أنشأها كسرى أنوشيروان فى مدينة جند يسابور[٣٩٣]، فتأثر بحضارتهم، خاصة أنه مكث بها عدة أعوام، وكانت له صلة بكسرى الذى كان معجباً به، وأغدق عليه بمال ووهبه جارية سماها سمية وهى التى أنجبت فيما بعد زياد بن أبيه[٣٩٤].

كما يبدو التأثير الفارسى أيضاً فى الغناء والآلات الموسيقية، حيث لم يكن هذا الفن متقدما فى قريش، إلا بعد عودة النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف إلى مكة من العراق وافداً على كسرى بالحيرة، حيث تعلم هناك ضرب العود والغناء عليه، فعلمه لأهل مكة، فاتخذوا حينذاك القينات[٣٩٥].

أما فى العصر الاسلامى، فقد كان دور الفرس ملموساً فى الحجاز منذ بدايات هذا العصر، وكان للصحابى سلمان الفارسى رضي الله عنه دور فى همزة الوصل بين الحضارة الفارسية، والحضارة الإسلامية الوليدة.

ومن المظاهر الحضارية الفارسية التى أطلع عليها سلمان الفارسى رضي الله عنه المسلمين، إشارته على الرسول ﷺ بعمل خندق يقى المدينة من المشركين (يوم الأحزاب)، ولم يكن للعرب من قبل دراية بحفر الخنادق كالفرس أصحاب الخبرة الطويلة فى فنون الحرب[٣٩٦]. كما أرشد سلمان الفارسى أيضاً المسلمين فى حصار الطائف ضمن ما أشار عليهم من فنون الحرب الفارسية أن يستخدموا المنجنيق[٣٩٧] وقيل أنه صنعه بيديه[٣٩٨].

وبعد الفتوح الإسلامية لبلاد فارس، استولى المسلمون على كميات هائلة من الغنائم الفارسية، كان من بينها تحفاً ذهبية وفضية مكللة بالأحجار الكريمة، ومنسوجات فاخرة وأبسطة قيمة، وقد وصلت بعض هذه الغنائم إلى المدينة[٣٩٩].

وكان من الطبيعى أن تزداد الصلات الحضارية بين الحجاز وفارس، بعد أن أصبحت الأخيرة جزءاً من الامبراطورية الإسلامية، فإزداد وفود الفنانين الفرس إلى الحجاز. ومن ذلك استعانة الخليفة الأموى معاوية بن أبى سفيان ببعض الفنانين الفرس

للمساهمة في تشييد دار له في مكة[٤٠٠]. كما استعان عبد الله بن الزبير في عام ٦٥هـ/ ٦٨٤م ببعض البنائين الفرس حينما أراد تجديد بناء الكعبة[٤٠١].

وإذا كان للفرس قبل الإسلام دور في تطوير فن الغناء والموسيقى في الحجاز فإن دورهم هذا قد تعاظم بعد الفتوحات الإسلامية، حيث زخمت المدينة واكتظت بالعديد من الأسرى والسبايا الفرس، الذين صاروا موالي للعرب. فاستخدموا العيدان والطنابير والمعازف والمزامير في غنائهم[٤٠٢]. ويرجح أن الإتقان الذي ظهر في الغناء بالحجاز في هذه الفترة يرجع الفضل فيه إلى العود الذي وصلها من فارس في أواخر عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه. على يدي مغنيين ظهرا في المدينة، وهما: نشيط (الفارسي) وسائب خاثر[٤٠٣].

وكان من الطبيعي أيضاً أن تزداد وفود الفرس على الحجاز بعد الإسلام، طلباً للعلم أو حجاجاً أو تجاراً. ويكفينا أن نشير في ذلك إلى الشيخ رامشت بن الحسين بن شرويه بن الحسين بن جعفر الفارسي (المكني بأبي القاسم)، وهو أحد أعيان تجار الفرس. وله أعمال جليلة في مكة، ومنها إنشاؤه رباطاً بها يعرف "برباط رامشت" في عام ٥٢٩هـ. كما عمل للكعبة ميزاباً من الذهب، وكساها عندما لم تصل كسوة الخليفة المسترشد بالله العباسي (٥١٢-٥٢٩هـ) بسبب حروبه مع السلطان السلجوقي مسعود بن ملكشاه، وله أيضاً أعمال معمارية أخرى بالحرم المكي[٤٠٤].

وفيما يتعلق بعلاقة الحجاز بالامبراطورية الرومانية الشرقية، فقد كانت قبل الإسلام تقوم على الصلات التجارية، وليس أدل على أهميتها أن دولة الروم كانت تعتمد على تجارة مكة في كثير من شئونها، حتى في بعض سلع الرفاهية كالحرير. بل ويرى بعض المؤرخين الأوربيين أنه كان في مكة بيوت تجارية رومانية، يستخدمها الرومان إما في العمليات التجارية أو في التجسس على العرب[٤٠٥]. وقد أتاحت تلك الصلات التجارية لعرب الحجاز أن يطلعوا على بعض المظاهر الحضارية في بعض الولايات الرومانية وخاصة الشام ومصر.

فبالنسبة للشام فقد نجح هاشم بن عبد مناف (جد الرسول ﷺ) في الحصول على كتاب أمان من الامبراطور البيزنطي، وبمقتضاه سُمح لقريش وأهل مكة بجلب البضائع إلى بلاد الشام[٤٠٦]. ومن مناطق الشام التي وفد إليها بعض تجار قريش قبل الإسلام مدينة غزة التي توفي بها هاشم بن عبد مناف، وبصرى التي وصلها الرسول ﷺ مع عمه أبي طالب[٤٠٧]. كما ارتاد أيضاً عمرو بن العاص النواحي الشامية بغرض التجارة[٤٠٨].

أما مصر، فقد سبق أن أشرت إلى علاقتها التجارية مع الحجاز قبل الإسلام، ووفود بعض تجار الحجاز إليها، ويهمنا أن نؤكد أن دور هذه الزيارات لم يقتصر على التبادل التجاري، فقد كانت فرصة سانحة لهؤلاء التجار للوقوف على بعض المظاهر الحضارية بها. ويكفينا أن ندلل على ذلك بما أشار إليه ابن عبد الحكم من أن عمرو بن العاص عندما دخل مصر "عرف طرقها ورأى كثرة ما فيها"[٤٠٩]. وعندما دخل الإسكندرية أعجب بما شاهده بها من عمارة، ومن كثرة أهلها، وما بها من الأموال والخير، وقال: "ما رأيت مثل مصر قط وكثرة ما فيها من الأموال"، كما أنه كُسي بالإسكندرية بثوب ديباج[٤١٠]، ومن هذه

المظاهر أيضا اجتماع المغيرة بن شعبة بن أبي عامر بالمقوقس صاحب مصر[٤١١].

وكان للحجاز صلات قوية مع بلاد الحبشة، سواء على المستوى التجاري أو السياسي، ومن مظاهرها قيام عبد شمس بن عبد مناف بعقد معاهدة تجارية مع النجاشي[٤١٢]. وأن قريش اختارت أن تذهب إلى أرض الحبشة لتحكم ملكها في النزاع الشديد الذي دب بين بني هاشم وبني أمية- قبل الإسلام- وقد نجح هذا الملك في إصلاح ذات البين وحسم الخلاف الناشب بينهم[٤١٣].

وبعد ظهور الإسلام تطورت العلاقات السياسية بين الحجاز والحبشة، فقد أذن الرسول ﷺ لبعض أصحابه في الهجرة إلى بلاد الحبشة بعد ما اشتد إيذاء قريش لهم، وقال لهم: "لو خرجتم إلى أرض الحبشة، فإن بها ملكاً لا يظلم عنده أحد حتى يجعل الله لكم فرجاً مما أنتم فيه"[٤١٤]. وقد أفاضت المصادر التاريخية في أسباب إختيار الرسول ﷺ لأن تكون الحبشة مهجراً لأصحابه، ومن أهم هذه الأسباب معرفة أهل الحجاز لهذه البلاد خلال الإتصالات التجارية القديمة، وكذلك معاونة الحبشة للمسيحيين المضطهدين باليمن[٤١٥]. على أن قريش حاولت استغلال اتصالاتها بالحبشة، فأرسلت سفارة إلى النجاشي (أصحمة)، تطلب عودة المهاجرين، وكان عضوا هذه السفارة: عمرو بن العاص وعبد الله بن ربيعة، وقد حُمّلا بهدايا قريش للنجاشي وحاشيته، وعندما نُبّئ أبو طالب بما عزمت عليه قريش، أرسل برسالة إلى النجاشي يوصيه فيها بابنه وصحبه[٤١٦]. وانتهى أمر سفارة قريش للنجاشي بالفشل ونعم المسلمون بالأمان في دار هجرتهم بالحبشة.

ومن ناحية أخرى فقد تبودلت رسائل عديدة بين الرسول ﷺ والنجاشي، ومنها رسالة أرسلها الرسول ﷺ للنجاشي في عام ٦هـ، حملها عمرو بن أمية، وفيها دعاه الرسول ﷺ للإسلام، ورد عليه النجاشي برسالة أظهر فيها قبوله للإسلام، ومنها رسالة أخرى أرسلها الرسول ﷺ لخطبة أم حبيبة بنت أبي سفيان (المهاجرة للحبشة) بعد أرتداد زوجها عبد الله بن جحش فأجاب النجاشي ودفع لها الصداق وأرسلها إلى الرسول محمّلة بالهدايا[٤١٧]. ومن مظاهر العلاقات الطيبة بين الرسول ﷺ والنجاشي، أن أهدى إليه الرسول ﷺ أواقي من مسك وحلة[٤١٨]. وجاء في حديث عن أنس بن مالك رضي الله عنه "أن ملك الروم أهدى إلى النبي ﷺ مستقة من سندس فلبسها فكأني أنظر إلى يديه يتذبذبان. ثم بعث بها إلى جعفر بن أبي طالب فلبسها، ثم جاءه، فقال النبي ﷺ: "إني لم أعطكها لتلبسها" قال: فما أصنع بها؟ قال: "أرسل بها إلى أخيك النجاشي"[٤١٩].

وقد استمرت العلاقات الحسنة بين الحجاز زمن الخلفاء الراشدين وبلاد الحبشة. وازدادت الهجرات العربية[٤٢٠] نشاطاً خلال العقود الثلاثة الأولى بعد وفاة الرسول ﷺ. بسبب الاضطرابات التي حدثت في الحجاز كحروب الردة في عهد أبي بكر (١١-١٣هـ/ ٦٣٢-٦٣٤م)، والفتنة والحروب التي حدثت في عهد عثمان بن عفان (٢٣-٣٥هـ/ ٦٤٤-٦٥٦م)، وقد ساهمت الهجرات العربية من الحجاز وغيرها من مناطق الجزيرة العربية. في نشر الإسلام في الحبشة وغيرها من بلاد أفريقيا، مما ساهم في انتشار الثقافة والفكر الإسلامي في هذه البلاد[٤٢١].

ولكن هل كان للصلات الحضارية بين الحجاز والحبشة دور في نقل المظاهر الفنية إلى الحجاز؟ بادئ ذى بدء علينا أن نتذكر أن التواجد المكثف بالحبشة لبعض أهل الحجاز - في الجاهلية والإسلام - لابد أن أطلعهم على ثقافة وفنون هذه البلاد. ويكفينا أن نعطى دليلاً على ذلك، أن زوجتا الرسول ﷺ أم سلمة وأم حبيبة اللتين زارتا الحبشة، كانتا تذكران للرسول ﷺ في مرضه عن كنيسة بأرض الحبشة يقال لها مارية، وأشارتا إلى حسنها وتصاويرها، فقال رسول الله ﷺ: "أولئك قوم إذا كان فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجداً ثم صوروا فيه تلك الصور، أولئك شرار الخلق عند الله"[٤٢٢]. وبغض النظر عما ذكره الرسول في هذا الشأن، فمن الثابت أن بعض أهل الحجاز قد وقفوا على بعض المظاهر الفنية في بلاد الحبشة.

ومن ناحية أخرى فقد كانت الحبشة ترسل إلى الحجاز بالرقيق الذين كانوا يباعون في أسواق الحجاز وبعض مناطق الجزيرة العربية، وقد كان هؤلاء الرقيق يستخدمون في العديد من الأعمال الحرفية بالحجاز[٤٢٣]. ومن الطبيعي أن يحملوا إلى الحجاز بعض الأساليب الصناعية والفنية التي كانت مزدهرة بالحبشة. ويُعد فن التجليد من أهم مكتسبات الحجاز من بلاد الحبشة، إذ لم يكن للعرب معرفة بهذا الفن إلا على يد الأحباش، ومن الجدير بالذكر أنه عندما جُمع القرآن وجلّد، سمي مصحفاً "Mishaf" وهي كلمة أثيوبية الأصل[٤٢٤].

وكانت الحبشة تصدر إلى الحجاز العديد من منتجاتها، ومن أهمها السيوف والخناجر التي كانت تباع بأسواق مكة، ومما يؤكد تقدم هذه الصناعة بالحبشة، أن النجاشي أهدى جعفر بن أبي طالب أثناء رحيله مع المهاجرين إلى المدينة بعض السيوف والخناجر، ومنها سيف عرف بـ"الغمأم"، وقد ظل مع جعفر حتى قتل في غزوة مؤتة، ومن المنتجات التي صدرتها الحبشة إلى الحجاز أيضاً أنواع مختلفة من الملبوسات، ونشير في هذا الصدد إلى أن النجاشي بعدما اعتنق الإسلام، أرسل العديد من الهدايا إلى الرسول ﷺ وكان من بينها أقمصة وسراويل وأدوات زينة، وألبسة للقدم كالخف وغيره. ومن بين ما صدّرته الحبشة للحجاز كذلك العاج والمعادن والأخشاب[٤٢٥].

وليس من المستبعد أن تكون الحجاز قد عرفت بعض أساليب البناء الحبشية، فقد أشار الأزرقي أنه عند إعادة بناء الكعبة في عا ٦٠٨م، كان البناء طبقة من الحجر يليها طبقة أخرى من الخشب حتى السقف، وكان عدد هذه الطبقات ١٦ طبقة من الحجر و ١٥ طبقة من الخشب، ومجموعهم ٣١ طبقة أولها وآخرها من الحجر، ويؤكد "كريزويل" على أن أسلوب هذا البناء وافد من بلاد الحبشة، بل وذهب أكثر من ذلك حول جنسية "باقوم" النجار والبناء الذى عاون قريش في إعادة بناء الكعبة. وذكر بناءً على رأى (إنوليتمان) أنه على الأرجح اختصار لكلمة (إبناقوم) وصيغتها الحبشية (هبا كوك)، ومن ثم رجح أن يكون ذلك البناء النجار حبشي[٤٢٦]. على الرغم من أن الأزرقي أشار إلى أنه كان رومياً[٤٢٧].

ولم تقتصر علاقات الحجاز الخارجية مع البلدان المجاورة، بل تعدت أكثر من ذلك وكان لها صلات مع بلاد الهند والصين، فبالنسبة للهند فعلاقاتها التجارية وثيقة مع بلاد

العرب منذ العصور القديمة، وخاصة مع بلاد اليمن وعُمان[٤٢٨]. ومع نهاية القرن السادس الميلادى، احتكرت قريش تجارة الهند بفضل زعامة هاشم بن عبد مناف[٤٢٩].

ويبدو أن العلاقة بين الحجاز والهند لم تقتصر قبل الإسلام على الروابط التجارية. فهناك ثمة إشارات تفيد أن سكان "الهند والسند" و "سرنديب" كانوا يذهبون إلى مكة ليقدموا القرابين لمعبوداتهم، ويتقربون بها إلى الأصنام[٤٣٠].

ونظراً لتلك الصلات التجارية والدينية، فقد تواجدت عدة جاليات هندية فى بلاد العرب، وكان مواطنوها من السند والهند والسيابجة، والأساورة، والأحامرة. يعيشون فى قبائل العرب، ويحتفظون بتقاليدهم وعاداتهم الهندية، وكانوا مميزين بهيئاتهم وأجسامهم وألوانهم وشعورهم وملابسهم، وورد فى الأحاديث والأخبار ما يفيد أن الرسول ﷺ والصحابة كانوا يعرفون أجيال الهندوأفرادها وأحوالهم وأسماءهم[٤٣١].

وكان العرب مولعين بالسيوف الهندية، وسموا السيف المطبوع من حديد الهند: بالمهند، وقالوا سيف مهند وهندى وهندوانى إذ عُمل ببلاد الهند وأحكم عمله، كما أطلقوا على كثير من نسائهم "هند" و "هند الهنود"، وربما ترجع هذه الأسماء إلى هذه البلاد[٤٣٢].

وكان من الطبيعى أن تزداد العلاقات الحسنة بين بلاد الحجاز والهند، بعد ظهور الدعوة الإسلامية، وخاصة أنها كانت دعوة عالمية بعثت للناس كافة. وقد روى أبو عبد الله الحاكم فى المستدرك عن سعيد الخدرى رضي الله عنه أنه قال: "أهدى ملك الهند إلى النبى ﷺ جرة فيهازنجبيل فأطعم أصحابه قطعة قطعة، وأطعمنى منها"[٤٣٣].

وقد ازداد النشاط التجارى بين العرب وبلاد الهند بعد ظهور الإسلام، ووصفت الفترة الممتدة ما بين القرن الأول إلى الرابع الهجرى / ٧-١٠م، أنها العصر الذهبى للعلاقات التجارية وغيرها بين الهند والعالم العربى[٤٣٤]. وقد لعب ميناء الجار فرضة المدينة دوراً هاماً فى استقبال السفن الهندية وذلك منذ عهد الخليفة عثمان بن عفان[٤٣٥]. كما قامت موانى الحجاز بدور الوسيط التجارى بين بلاد الهند وشرق آسيا وبين مصر، حيث كانت تنقل سلع هذه البلاد كالحرير والتوابل والبخور إلى موانى الحجاز وخاصة جدة ثم يتم نقلها إلى مصر[٤٣٦].

وفيما يتعلق بصلات الحجاز مع الصين، فهناك ثمة إشارات تفيد بتبادل السفراء بين امبراطور الصين والخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، إثر قضاء المسلمين على امبراطورية الفرس وتعاطف امبراطور الصين مع فيروز بن يزدجرد آخر ملوك الفرس[٤٣٧]، وأن السفن الصينية كانت ترسو وتزور الجار ميناء المدينة، وذلك على عهد الخليفة عثمان بن عفان[٤٣٨]. كما لعب ميناء جدة فى بداية القرن الرابع الهجرى/ ١٠م دوراً هاماً فى نقل سلع الصين إلى مصر، حيث كانت ترد إليها وتقيم السفن الصينية القادمة من ميناء سيراف[٤٣٩]، ومنها يتم نقل البضائع المحملة على هذه السفن إلى مصر وذلك فى مراكب خاصة تسمى مراكب القلزم، وذلك لأن المراكب الأخرى كانت لاتستطيع الملاحة فى شمالى البحر الأحمر[٤٤٠].

وقبل أن ننهى الحديث عن هذه اللمحة السريعة لبعض صلات الحجاز الخارجية، نود أن نفسر الدواعى التى اقتضتنا أن نشير إلى ذلك. فربما يعتقد البعض أننا لسنا بحاجة

لتلك الإشارة. وهي لا تخدم موضوع الدراسة التي نتصدى لها. وفي هذا الصدد نود أن نؤكد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة، تُعد من الموضوعات المركبة. التي تقتضي عدم الاكتفاء بدراسة الصلات الحضارية المباشرة فحسب بين مصر ومناطق التأثير الخارجية[٤١]. فالتنويه إلى صلات الحجاز الخارجية فيما قبل الإسلام وبعد ظهوره. تفيدنا بأن الحجاز كانت على دراية بفنون وثقافات حضارات مختلفة. كما توضح لنا أن عرب الحجاز عند وفودهم إلى مصر لم يكونوا على جهل بهذه الحضارات، وربما كان لهم دور في تنامي علاقات مصر الخارجية، نظراً لصلاتهم الخارجية المتشعبة منذ القدم.

وأخيراً وبعد كل ما تقدم نستطيع أن نقر بكل اطمئنان أن دور الجزيرة العربية في نشأة وتكوين الفن الإسلامي لم يكن أبداً دوراً هامشياً. وأن تأثيرها الفني في مصر وغيرها من الأقطار التي شهدت الفتح الإسلامي أمر طبيعي ويصعب التشكيك فيه. وكان من الصعب بدون الإسهاب المسبق أن نتفق مع الرأي القائل بأن الجزيرة العربية "كانت هي المصدر الأول لعناصر العمارة والفنون العربية، أو على الأقل، الينبوع الأول التي استقت منه تلك العمارة والفنون إيحاءاتها وتعبيراتها[٤٢]".

المبحـــث الثانـــى

دور الصلات الحضارية بين مصر والشام فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يحد بلاد الشام من الناحية الشرقية صحراء العراق، ومن الغرب ساحل البحر الأبيض المتوسط، ويحدها من الشمال جبال طوروس فى جنوبى الأناضول، ومن الجنوب صحراء الجزيرة العربية، أى كانت تشغل المنطقة الواقعة بين بلاد النهرين وختيا ومصر، فشملت ضمن حدودها لبنان وشرق الأردن وجزءا كبيرا من فلسطين[٤٤٣] (شكل١٣).

ولمصر مع بلاد الشام صلات تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ، حتى أنه ليصعب تحديد تاريخ لبدء هذه الصلات، ولم تكن صحراء سيناء فى يوم من الأيام عائقا أمام السفر والانتقال بين القطرين[٤٤٤]. وقد خضعت مصر والشام فى أغلب العصور المختلفة لحكم دولة واحدة[٤٤٥]، بل اعتبر بعض الحكام أن جبال طوروس تمثل الحد الشمالى للقطر المصرى، لذا اتجهت سياسة الحكومات المتعاقبة على مصر منذ عهد الفراعنة إلى امتلاك الشام وربطها بمصر سياسيا واقتصاديا[٤٤٦].

وكانت للصلات المصرية القوية مع بلاد الشام دور فى تأثر الفنون والعمائر المصرية القديمة بالعديد من المظاهر الفنية السورية[٤٤٧]، كما شهدت سوريا أيضا فى العصور القديمة تأثيرات فنية مصرية[٤٤٨]. واستوردت مصر منذ العصور القديمة بعض المنتجات السورية، رغم توافر بعض هذه السلع فى مصر، ونخص بالذكر المنسوجات، تلك الصناعة التى ازدهرت فى عصر البطالمة وعلى الرغم من ذلك فقد استوردت أنواعا عديدة منها من سوريا، كالأصواف من ميلنوس،والمنسوجات الكمالية من صور، والأقمشة المذهبة من برغامة، والشفافة من كورس وأمرجوس، والحرائر من فينيقية، والمنسوجات السمكية من قليقية[٤٤٩]. كما ظهرت التأثيرات السورية كذلك فى بعض المظاهر الفنية القبطية[٤٥٠].

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الإسلامى، فقد تبوأت فيه الشام أوج عظمتها، وذلك بفضل اتخاذ بنى أمية منها عاصمة للامبراطورية الإسلامية التى امتدت ما بين الأطلسى وجبال البيرينية حتى حدود الصين[٤٥١]. وكانت لمصر أهميتها ومكانتها فى العصر الأموى، وجاء إليها من الشام معظم الولاة الثلاثين الذين حكموها خلال هذا العصر (٤١-١٣٢هـ/ ٦٦١-٧٥٠م)، وكان بعض هؤلاء الولاة أولاد أو أخوات للخلفاء[٤٥٢]، كما أن معظمهم كانوا من المقربين إلى هؤلاء الخلفاء[٤٥٣]. وولد بمصر أحد خلفاء بنى أمية وهو عمر بن عبد العزيز[٤٥٤] (حكم من سنة ٩٩ إلى ١٠١هـ/ ٧١٧-٧٢٠م). وشهدت مصر على أراضيها نهاية الدول الأموية، وذلك بمقتل أخر خلفائهم مروان بن محمد فى قرية بوصير الملق فى شهر ذى الحجة عام ١٣٢هـ/ ٧٥٠م[٤٥٥].

وعلى أثر هزيمة الأمويين على يد الجيش العباسى، هرب كثير من الأمويين إلى صعيد مصر والنوبة، واستقروا بها وانتشروا فى جنوب الوادى، وذلك ما تؤكده شواهد القبور الأثرية التى عثر عليها فى صعيد مصر والنوبة[٤٥٦]. ومنها شاهد قبر عثر عليه فى أسوان مؤرخ بسنة ٢٥٤هـ/ ٨٦٨م باسم محمود بن حنون بن حفص الأموى، وشاهد آخر باسم هارون بن

زكريا بن موسى بن هارون الأموى مؤرخ بسنة ٢٧٠هـ/ ٨٨٣م. وهو مثبت حالياً على الحائط الغربى لجامع الفرشوطى بسوهاج[٤٥٧].

وشهدت مصر فى العصر الأموى كسائر الولايات الإسلامية قسطاً كبيراً من الحرية والاستقلال، فظهر بها ولاة لهم سلطان الملوك مثل عمرو بن العاص وعبد العزيز بن مروان[٤٥٨]، الذى اتخذ من حلوان سكناً له. إثر الطاعون الذى شهدته الفسطاط عام ٧٠هـ/ ٦٨٩م، وبنى بها الدور والمساجد وغيرها من العمائر الفخمة المحكمة البناء[٤٥٩]، ومن المرجح أنه رغب فى ذلك لأن يكون له مقراً آخر غير الفسطاط، جرياً على عادة الخلفاء الأمويين فى بلاد الشام[٤٦٠].

وشهدت العلاقات بين مصر والشام أحداث جسام على المستوى السياسى فى العصر الطولونى[٤٦١] والاخشيدى[٤٦٢] والفاطمى[٤٦٣]، وهى أحداث تؤكد على ما مثلته بلاد الشام من أهمية خاصة بالنسبة لمصر.

وقد ساهمت وحدة مصر والشام من الناحية السياسية والجغرافية على سهولة الانتقال بين القطرين، مما أدى إلى نشاط فى عمليات التبادل التجارى بينهما. وكثيراً ما كان يفد من الشام إلى مصر فى العصر الإخشيدى تجار يهود قاموا بدور مهم فى تجارة المرور بين مصر والشرق، وكوّن بعضهم ثروات هائلة من جراء هذه التجارة[٤٦٤]. ونذكر على سبيل المثال من هؤلاء التجار يعقوب بنى كلس[٤٦٥]، الذى وفد إلى مصر من الشام فى سنة ٣٣١هـ/٩٤٢-٩٤٣م، وأقام بالفسطاط واشتغل بتجارة الشرق، واتصل بكافور الإخشيدى، حين بدأ فى الثراء وأصبح يعرف بـ"تاجر كافور[٤٦٦]". وكان ليعقوب بن كلس دور فى إنشاء بعض العمائر بمصر، حيث عهد إليه كافور بعمارة داره، وأصبح يعقوب (مهندس) المبانى الخاص لكافور، ومن أهم الأعمال التى قام بها إنشاء دار الفيل التى سكنها كافور من عام ٣٤٦هـ حتى وفاته عام ٣٥٧هـ[٤٦٧] وليس من المستبعد أن يحمل يعقوب معه بعض السمات الفنية التى ألفها بالشام ثم قام بتطبيقها فى تلك العمائر التى شيدها بمصر.

ووفد من الشام إلى مصر أيضاً فى العصر الإخشيدى عدد من الأدباء والشعراء، منهم على سبيل المثال الحسن بن القاسم بن جعفر بن رحيم أبو على الدمشقى الذى توفى بمصر سنة ٣٢٧هـ/ ٩٣٨م، ومنهم كذلك الشاعر المتنبى الذى دخل مصر ومدح كافور الإخشيدى، ثم هجاه قبل رحيله من مصر سنة ٣٤٩هـ/ ٩٦٠م، ومنهم الشاعر كشاجم- محمود بن محمد الحسين بن السدى بن شاحك- الذى وفد إلى مصر سنة ٣٣١هـ/ ٩٤٢م وأقام بها فترة ثم رحل عنها[٤٦٨].

ونظراً لما تمتعت به دمشق فى هذه الفترة من أهمية تجارية، وكونها نقطة اتصال للقوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى، ومن نهر الفرات، والمتجهة إلى بلاد العرب ومصر، وبالعكس[٤٦٩]. فقد كان من الطبيعى أن تكون مقصداً للتجار المصريين. بل وفى بعض الأحيان كان التجار المصريون المتواجدون فى الأراضى المقدسة بالحجاز يقصدون بلاد الشام، بعد حمل ما يحتاجونه من تجارة الشرق الأقصى المفرغة فى جدة، حيث كانوا يتجهون بعد انتهاء موسم الحج مع قوافل الحجاج السوريين لزيارة بيت المقدس، وهناك

بالشام كانوا يتصلون بالحجاج المسيحيين، ويتم تبادل الصفقات التجارية بينهم، ثم يشهدون السوق الضخم الذي يقام في القدس في منتصف شهر سبتمبر والذي يجتمع فيه تجار من أمم شتى، ثم يخلف التجار المصريون بعد ذلك بتجارتهم عائدين إلى مصر[٤٧٠].

ومن ناحية أخرى، فقد كثر توافد التجار الشاميين على مصر أيضاً وخاصة في العصر الفاطمي، ويتضح ذلك من الوكالة التي أنشئت بالقاهرة في عام ٥١٦هـ/ ١١٢٢م على يد المأمون البطائحي وزير الخليفة الآمر (٤٩٥-٥٢٤هـ/١١٠١-١١٣٠م)، والتي عرفت باسم "الوكالة الآمرية" فقد خصصت للتجار القادمين إلى مصر من بلاد الشام والعراق[٤٧١].

كما شهدت مصر في العصر الفاطمي وفود شخصيات من بلاد الشام لعبت دوراً هاماً في أحداثها السياسية والحضارية، منهم على سبيل المثال الأمير بدر الجمالي والي عكا[٤٧٢]، الذي أمر الخليفة المستنصر بالله باستدعائه سنة ٤٦٦هـ/ ١٠٤٧م لتولي شئون دولته وإصلاح ما فسد من الأمور[٤٧٣]. فقدم من عكا إلى مصر في عشرة مراكب، تحمل أعداداً كبيرة من الأرمن وغيرهم[٤٧٤] من أهل الشام. وتكشف المنشآت المعمارية التي شيدت في القاهرة في هذه الفترة عن ظهور عناصر جديدة على الفن الفاطمي أتت من سورية وأرمينية على يد أولئك الذين وفدوا إلى مصر للعيش في كنف بدر الجمالي[٤٧٥]. كما ظهر بمصر مع وفود بدر الجمالي إليها لقب "أمير الجيوش" الذي كان يحمله بدر أثناء ولايته من قبل على دمشق، فظهر في كثير من النقوش الأثرية الخاصة ببدر الجمالي ومنها نص تعمير بتاريخ ٤٧٠هـ في مسجد ابن طولون، وفي نص تعمير بتاريخ شهر ربيع الأول من نفس العام في مسجد إسنا، وفي نصر إنشاء بتاريخ ربيع الأول سنة ٤٧٧هـ في أحد المساجد بالاسكندرية، وفي نصر إنشاء بتاريخ شهر المحرم سنة ٤٨٠هـ في باب النصر، وفي نص إنشاء من نفس العام بباب الفتوح، وفي نص إنشاء آخر بتاريخ شهر رجب سنة ٤٨٥هـ في جامع مقياس الروضة[٤٧٦]. كما تحول لقب أمير الجيوش إلى إسم ووظيفة خاص ببدر الجمالي وورد في بعض الكتابات الأثرية مشيراً إليه دون ذكر لاسمه، ومن ذلك كتابه بتاريخ ٤٧٨هـ في مسجد الجيوشي، وفي نص آخر بتاريخ شهر ربيع الثاني سنة ٤٨٢هـ في ضريح السيدة نفيسة[٤٧٧].

ومن ناحية أخرى فإن الأبواب الثلاثة التي أمر بإنشائها بدر الجمالي بالقاهرة وهي باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح، تنسب - كما يرى البعض - إلى ثلاثة أخوة قدموا من الرها[٤٧٨] (شكل١٣)، وأن كل منهم قام بإنشاء أحد هذه الأبواب[٤٧٩]

ومن الشخصيات التي أصابت مكانة مرموقة أيضاً في العصر الفاطمي الوزير أبو محمد الحسين بن علي بن عبد الرحمن اليازوري، الذي تولى الوزارة للخليفة المستنصر سنة ٤٤١هـ، وقد كان هذا الوزير من (يازور) من بلاد الرملة بالشام[٤٨٠]. ومنهم كذلك الأمير أسامة بن منقذ الذي وفد إلى مصر من الشام واتصل بالوزير الفاطمي ابن السلار (ت٥٤٨هـ) الذي أكرم وفادته[٤٨١]. وقد كان لأسامة بن منقذ مشاركة في بعض الأحداث السياسية في هذا العصر. ومنهم أيضاً أبو علي عبد الرحيم (القاضي الفاضل) الذي ولد بعسقلان سنة ٥٢٩هـ وقدم إلى مصر والتحق بخدمة الفاطميين وتوفي سنة ٥٩٦هـ/ ١١٩٩م[٤٨٢].

وكان لبعض وزراء العصر الفاطمى ثمة اتصالات مع بعض حكام الشام، فقد اضطر رضوان بن ولخشي[٤٨٣] - الذى وزر للخليفة الحافظ سنة ٥٣١هـ/١١٣٧م- بسبب الخلافات التى دارت بينه وبين الخليفة والوزير بهرام أن يفر من مصر فى الخامس عشر من شوال سنة ٥٣٣هـ/ ١٥ يونية ١١٣٩م والتجأ محتمياً بأمين الدولة كمشتكين الأتابكى صاحب صرخد[٤٨٤] الذى أحسن استقباله وأكرم وفادته[٤٨٥]. وقد أتيح لرضوان أثناء تواجده فى صرخد، أن يتصل بعماد الدين زنكى[٤٨٦] وهو يحاصر بعلبك[٤٨٧] وطلب منه أن يمده بمعونة عسكرية تساعده على دخول القاهرة[٤٨٨].

وقد شهدت العلاقات بين الشام ومصر فى أواخر العصر الفاطمى صلات على قدر كبر من الأهمية سواء من الناحية السياسية أو الحضارية، وذلك بطلب الخليفة العاضد فى سنة ٥٦٤هـ من نور الدين محمود[٤٨٩] صاحب الشام مساعدته فى صد خطر الصليبيين على مصر، فوفدت إليها قوات الشام بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبى[٤٩٠]. ولاشك أنهم حملوا إليها العديد من المظاهر الحضارية والفنية الشامية.

ومن ناحية أخرى فقد حدثت بعض الهجرات المتبادلة بين أهل مصر والشام فى فترات تاريخية مختلفة، ومن ذلك على سبيل المثال ما تم عند قدوم الجيش الفاطمى عن بلاد المغرب فى خلافة عبيد الله المهدى، وكان هذا الجيش بقيادة ابنه أبى القاسم سنة ٣٠٧هـ الذى دخل الإسكندرية وتم نهبها وحل الذعر بسكانها، وانتشر خبر الغزو الفاطمى فى مصر فهرب كثير من أهلها إلى الشام فى البر والبحر[٤٩١]. ومنها كذلك ماتم عام ٤٦٢هـ حيث حدث وباء بالقاهرة ومصر وواكبه نهب الجند للعامة، فهرب كثير من أهل مصر والقاهرة إلى بلاد الشام وغيرها[٤٩٢]. وحدثت هجرة أخرى أيضاً من مصر إلى بلاد الشام وذلك فى عام ٤٩٣هـ فراراً من الفرنج والغلاء[٤٩٣]. كما شهدت مصر فى أواخر العصر الفاطمى هجرات لبعض فنانيها وخاصة صناع الخزف وذلك على إثر حريق الفسطاط عام ٥٦٤هـ/١١٦٨م[٤٩٤]، وسقوط الدولة الفاطمية ٥٦٧هـ/١١٧١م[٤٩٥]. ومن المرجح أن عدداً من هؤلاء الخزافين الفاطميين أقاموا مصانع لإنتاج الخزف فى الرقة، والرصافة، وشمال سوريا[٤٩٦].

كما جاء إلى مصر أعداد كبيرة من الفنانين والصناع الشاميين، وقد ورد فى وثائق الجنيزة ما يفيد ذلك، حيث أشارت إلى وفود مجموعات كبيرة من صانعى الزجاج وغزالين الحرير والصباغين من سوريا وفلسطين، ويبدو أن تواجدهم فى مصر قد أثار حفيظة أمثالهم من صناع مصر[٤٩٧]. ووصلتنا قطعة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى تحمل إسم صانعها "الشامى"[٤٩٨]. كما عمل بمصر فى أواخر العصر الفاطمى خزاف اسمه "حسين الشامى[٤٩٩]"، ومن الصناع المعروفين فى العصر الفاطمى كذلك أبو الحسن المعروف بابن الأيسر الحلبى، وهو صانع الفسطاط المعروف بالمدورة الذى يُعد من عجائب الصناعة[٥٠٠]. وقد تولى ابن الأيسر عمله فى حلب فى سنى نيف وأربعين وأربعمائة وقد بلغت تكلفة عمله وزخرفته ثلاثين ألف دينار[٥٠١].

أما على مستوى التبادل التجارى، فقد نشطت عمليات التبادل التجارى بين القطرين منذ العصر الأموى، ويكفينا أن نشير منها إلى ما يتعلق بالنواحى الفنية، حيث استمرت مصر تصنع للأمويين الستائر المطرزة كما كانت تصنعها من قبل للروم وعليها طراز باليونانية "الأب الابن روح القدس"، فغيرها عبد الملك بن مروان بالطراز العربى "لا إله إلا الله محمد رسول الله"[٥٠٢]. وصدرت مصر فى العصر الفاطمى إلى بلاد الشام الأنطاع[٥٠٣] والكمرانات[٥٠٤] وخرائط الجلود والسيور[٥٠٥]. وكذلك بعض أنواع المنسوجات كالدبيقى والشروب الدمياطية والكتان[٥٠٦].

أما بالنسبة لما استوردته مصر من الشام، فعلى الرغم من الشهرة الواسعة التى أصابتها صناعة المنسوجات فى مصر، فقد كانت المنسوجات من أهم السلع التى حملت من مصانع متعددة وبانتظام من الشام إلى مصر[٥٠٧]، حيث استوردت المنسوجات الحريرية من دمشق[٥٠٨] وطرابلس[٥٠٩]، واستوردت كذلك المنسوجات من حلب[٥١٠] وبعلبك[٥١١]، كما استوردت القطن من حلب وفلسطين[٥١٢]. وقد ورد فى بعض المصادر التاريخية ما يفيد استعمال بعض الخلفاء الفاطميين للمنسوجات الشامية، ومن ذلك استخدام الخليفة الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ/ ١٠٢٠-١٠٣٥م) لثوب نبكى أحمر معلم مذهب دبيقى، وكان يضع على رأسه عمامة شرب نبكى مذهب[٥١٣]، وهى منسوجات تنسب -كما يرى البعض- إلى قرية النبك بذات الزخائر بين حمص ودمشق[٥١٤].

وقد اشتهرت مدينة طبرية[٥١٥] بصناعة الحصر الجيدة[٥١٦]، التى عرفتها مصر فى العصر الطولونى[٥١٧] وفى العصر الفاطمى[٥١٨]، ووصلتنا قطعة من إنتاج هذه المدينة عليها نص كتابى يقرأ "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة لصاحبه مما أمر بعمله فى طراز الخاصة بطبرية"، وهو مكتوب بأسلوب يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط الكوفى على الأقمشة الفاطمية فى القرن الرابع الهجرى، ومن ثم تؤرخ قطعة طبرية بنفس هذا التاريخ[٥١٩].

ومن السلع التى استوردتهامصر من الشام أيضاً المصنوعات المعدنية، وخاصة الأسلحة[٥٢٠]، والأوانى النحاسية التى اشتهرت دمشق بصناعتها[٥٢١]، وقد رأى منها الرحالة "ناصر خسرو" أثناء زيارته لمصر، قدوراً ضخمة وصفها بأنها "كانت من الطلاوة بحيث تظنها من ذهب[٥٢٢]".

وعلى أية حال فإن الشيء الملفت للنظر فى دراسة الصلات الحضارية بين مصر والشام فى فترة البحث، هو قلة ما يمكن استخلاصه من العوامل التى تساهم فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة، وذلك بالقياس لما وصلنا من هذه الصلات بين مصر والمناطق الأخرى كالعراق وإيران وبلاد المغرب على سبيل المثال، وربما يرجع مردود ذلك إلى ذوبان العوائق الجغرافية والسياسية بين مصر والشام فى أغلب فترات البحث. فكان القطران كأنهما قطر واحد، ومن ثم كانت الوحدة الفنية بينهما أكبر ما تكون من أى قطرين آخرين، وليس أدل على ذلك من الصعوبات التى واجهت دارسوا الفنون والآثار للتفرقة بين فنون القطرين، وبات من الصعب بمكان التفرقة بين ما أنتجته مصر والشام من

التحف الخزفية أو الزجاجية أو النسجية وغيرها[٥٢٣]. إلى الحد الذى أطلق بعض علماء الفنون والآثار على الفن فى مصر وسوريا إسم المدرسة "السورية المصرية[٥٢٤]"، أو "الفن المصرى السورى[٥٢٥]".

بقى علينا أن نشير إلى الدور غير المباشر الذى لعبته بلاد الشام فى نقل التأثيرات الفنية إلى مصر، وخاصة فى فترة الحكم الأموى الذى كانت فيه بلاد الشام مركزاً للامبراطورية الإسلامية، ونظراً لخضوع مصر لهذه الخلافة فمن الطبيعى أن تتغلغل فيها روح هذه الخلافة وأساليبها الفنية[٥٢٦].

وأول العوامل التى ساهمت فى نقل ما انصب من أساليب فنية مختلفة فى بلاد الشام إلى مصر هو نظام الالتزام أو "الليتورجيا" Leiturgia، والذى يقضى بالزام الأقاليم الإسلامية بتقديم الصناع والفنانين ومواد الصناعة إلى الحكومة المركزية حتى تنفذ ما ترغب من الأعمال الفنية[٥٢٧]. ويذكر أحد العلماء أن لهذا النظام تدين الدولة الأموية فى الشام بجميع منشآتها، حيث جذبت إليها من البلاد المفتوحة- سواء ما كان منها خاضعاً للحكم البيزنطى أو للحكم الساسانى- أعداد كبيرة من الفنانين الذين ساهموا فى تشييد الأعمال المعمارية الضخمة التى خلفتها هذه الدولة[٥٢٨].

ولكن كيف يمكن لنظام "الليتورجيا" الخاص بالحكومة المركزية فى الشام أن يكون له دور فى النواحى الفنية فى مصر؟ وفى هذا المجال علينا أن نتذكر مشاركة بعض الصناع والفنانين القبط فى أعمال البناء والزخرفة الخاصة بالحكومة المركزية بالشام. ونجد الإشارات التاريخية إلى هذه المسألة فى البرديات اليونانية المكتشفة فى منطقة كوم إشقاو بصعيد مصر وتحتوى هذه البرديات على المراسلات الرسمية بين والى مصر قرة بن شريك (٩٠-٩٦هـ/ ٧٠٩-٧١٥م) مع باسيليوس والى مقاطعة أفروديت، ويدور بعضها حول أوامر قرة بإرسال العمال إلى بيت المقدس ودمشق للمشاركة فى إنشاء عمائر الخليفة الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م)[٥٢٩] المتمثلة فى جامع بيت المقدس والجامع الأموى، وكذلك العمل فى قصر أمير المؤمنين. ومنها كذلك المشاركة فى عمارة مسجد الرسول فى المدينة المنورة، وقد تضمنت مراسلات قرة بن شريك تحديد النفقة على الفعلة المصريين، وعلى العمال المهرة منهم[٥٣٠].

كما شارك الفنانون الأقباط كذلك فى تزيين واجهة قصر المشتى، وتظهر قوة تواجدهم فى محاولة البعض المغالاة فى تحديد أهمية بعض الظواهر الفنية القبطية فى هذه الواجهة، وذلك على حساب الظواهر الفنية الأخرى خاصة الفارسية أو العراقية أو الأسلوب الهنلينستى الذى كان سائداً فى بلاد الشام[٥٣١].

ولم يكن الفنانون الذين شاركوا فى المنشآت الأموية ببلاد الشام من مصر أو العراق أو فارس أو الشام فحسب، فقد حدثنا المقدسى (ت٣٨٧هـ) أن الخليفة الوليد جمع لبناء المسجد الأموى حذاق من فارس والهند والمغرب والروم[٥٣٢].

وعلى أية حال فمن الطبيعى أن يتاح لأولئك الفنانين الأقباط اكتساب خبرات وأساليب فنية جديدة نظراً لاحتكاكهم فى بلاد الشام بهذا القدر من الفنانين ذوى

المدارس الفنية المتعددة، وليس من المستبعد أن يكون لبعض هؤلاء الفنانين الأقباط - سواء من اعتنق منهم الإسلام في بلاد الشام أو من ظل على ديانته - دور في النهضة الفنية والمعمارية إثر عودة بعضهم إلى موطنهم الأصلي. وأن تنعكس تلك الخبرات المكتسبة على منتجاتهم الفنية في مصر.

وإذا كانت المصادر التاريخية قد أشارت إلى تعدد جنسيات الفنانين الذين شاركوا في الأعمال المعمارية الأموية في بلاد الشام، فإن الدراسات الآثارية قد أكدت على تعدد الأساليب الفنية المنفذة في هذه المنشآت. وكان من الطبيعي أن تتغلغل التأثيرات الهلينستية في الطراز الأموي ببلاد الشام نظراً لتمكن الفن الهلينستي في هذه البلاد وما يحيطها[٥٣٣]. ومن ثم تلقى الأمويون تراث الهلينية، واستخدموا الفنانين المحليين المتشبعين بهذا الفن، فجاء الفن الأموي فناً هلينستي الطابع[٥٣٤]. كما ظهر في الطراز الأموي كذلك التأثير البيزنطي والأساليب الفنية الساسانية[٥٣٥]. ونجد فيه أيضاً بعض التأثيرات الهندية[٥٣٦]. كما يعتقد فيه كذلك ظهور بعض التأثيرات من بلاد التركستان الصينية[٥٣٧] أو التأثيرات التركية[٥٣٨]، كما ظهرت فيه أيضاً بعض السمات الفنية العربية[٥٣٩]. وإن كان قد تفاوت قدر هذه التأثيرات بقدر ما أتاحته الأحداث السياسية والتاريخية والعوامل الجغرافية.

ومن أوضح الأمثلة على التأثير الهلينستي في الفن الأموي، هو رسوم قصير عمرة، التي جاءت هلينستية في طابعها بوجه عام، ويظهر ذلك في رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة[٥٤٠]، وفي طريقة التعبير عن الحركة، ومحاولة التجسيم، وما تمتعت به الرسوم من حيوية وقرب من الواقع والبعد عن الزخرفة[٥٤١].

أما بالنسبة للتأثير البيزنطي في الدولة الأموية، فكان من الطبيعي أن تتغلغل تلك التأثيرات نظراً لخضوع بلاد الشام قبل الفتح العربي للامبراطورية البيزنطية وللاحتكاك المباشر بينهما بعد قيام الدولة الأموية وذلك بحكم الجوار. ومن ثم فنجد أن معاوية بن أبي سفيان أول خلفاء الدولة الأموية (٤١-٦٠هـ/ ٦٦١-٦٨٠م) قد اقتبس من تلك الامبراطورية أسباب البزخ ودواعي الترف وتقليدهم في أبهة الملك[٥٤٢]. وكانت هناك ثمة علاقات طيبة في بعض الفترات بين بعض خلفاء بني أمية وبعض أباطرة بيزنطا، وقد كان لهذه العلاقات أهمية خاصة في إنشاء بعض العمائر الأموية، ومنها إقدام الخليفة الوليد ابن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) بالكتابة إلى الامبراطور البيزنطي في عام ٨٨هـ/ ٧٠٧م يطلب منه تقديم المساعدة الممكنة لعمارة مسجد الرسول ﷺ بالمدينة المنورة. واستجاب الامبراطور البيزنطي لذلك الطلب وأرسل إلى الوليد مائة ألف مثقال ذهب، ومائة عامل متخصص في فن البناء، وأربعين حملاً من الفسيفساء، كما أرسل الوليد بن عبد الملك برسالة أخرى إلى الامبراطور البيزنطي عندما رغب في تجديد مسجد دمشق، طلب فيها ضرورة إرسال مائتي صانع ماهر لبناء المسجد[٥٤٣]، بل قيل إن امبراطور الروم أهدى إلى الوليد بن عبد الملك مائة ألف مثقال ذهباً، وأربعين وقراً فسيفساء، وألف عامل، للمساهمة في أعمال بناء مسجد دمشق[٥٤٤]. وقد أكدت الدراسات الآثارية على أن الأساليب الفنية في صور الفسيفساء بجامع دمشق (الجامع الأموي) تعكس بوضوح تأثير الفن البيزنطي. وقد

اكتشف العالم جب "Gibb" نصاً يثبت أن المواد والحرفيين قد أحضروا من بيزنطا إلى كل من دمشق والمدينة، وهذا ما لايدع مجالاً للشك في صدق ما أورده المؤرخون المسلمون وميل الأمويين لاتخاذ التقاليد الفنية البيزنطية[٥٤٥].

وتبدو قوة التأثيرات البيزنطية في الفن الأموي فيما ذكره "رنسيمان " بأن خلفاء بني أمية في دمشق وجدوا أنفسهم مضطرين إلى استخدام مهندسي العمارة والفنانين اليونان، وأن المباني الإسلامية المبكرة كالمسجد الأموي وبعض القصور الأموية لم تكن بيزنطية في تصميمها فحسب بل وأيضاً في زخارفها بقدر ما يسمح به الدين[٥٤٦]. ورغم ما في هذا الرأي من شطط وإنكار لأساليب فنية أخرى تواجدت أيضاً في تلك المنشآت الأموية. فتبقى حقيقة تغلغل التأثير البيزنطي في الفنون الأموية، وقد ظهرت بقوة إلى جانب زخارف المسجد الأموي في زخارف قصيرة عمرة[٥٤٧]، وواجهة قصر المشتى[٥٤٨]، وفي زخارف قبة الصخرة[٥٤٩]، وغيرها من المنشآت والفنون الأموية.

وفيما يتعلق بالتأثيرات الساسانية، فقد كان لبلاد الشام أثناء خضوعها للحكم البيزنطي صلات قوية مع إيران، ومن ثم ظهرت فيها في هذه الحقبة بعض الأساليب الفنية الساسانية[٥٥٠]. كما لعبت بلاد الشام دوراً كبيراً في نقل التأثيرات الساسانية إلى مصر قبل العصر الإسلامي[٥٥١]. وعقب الفتح الإسلامي لبلاد الشام من ناحية ولبلاد فارس والعراق من ناحية أخرى، استمر تدفق سيل التأثيرات الساسانية إلى بلاد الشام. وخاصة عن طريق العراق التي كان الفن الساساني قد تمكن منها قبل الفتح العربي[٥٥٢]. فوصلت معلومات دقيقة عن بلاط الفرس وأبهتهم للأمويين، فأكثروا من التشبه بهم وتقليدهم[٥٥٣]، وذلك عند كان معاوية بن أبي سفيان أميراً على الشام، ويتضح ذلك عندما قدم عليه الخليفة عمر بن الخطاب ورآه في ابهة الملك، فأنكرها عليه وقال له: "أكسروية يا معاوية[٥٥٤]".

هذا وقد تجلت التأثيرات الساسانية في الفن الأموي ببلاد الشام، في صورة أعداء الإسلام بقصير عمرة[٥٥٥]، وتشبه هذه الصورة إلى حد كبير رسمين ساسانيين في "بيستون" و"نقش رستم" يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس، كما يُعتقد أن تصويرة قصير عمـرة تلك منقولة بشيء من التصرف عن أصل إيراني[٥٥٦]، كما يُعتقد أن تلك الصورة من إنتاج رسـام متشرباً بالتراث الساساني[٥٥٧]. وتبدو التأثيرات الساسانية كذلك في رسوم الحيوانات بهذا القصر[٥٥٨]. خاصة في وضعها أمام شجرة أو غصن كما هو ماثل في رسوم بعض المعينات في قبوة الغرفة الأولى من غرف الحمام، وهو أسلوب كان شائعاً بكثرة في الفن الساساني[٥٥٩].

كما تتجلى التأثيرات الساسانية كذلك في صورتين بقصر الحير الغربي[٥٦٠]. الذي يرجع إلى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ/ ٧٢٤-٧٤٣م). حيث تتضح في منظر صيد الغزال، وفي وضعه المعقد، وفي وضع ذراعي الفارس. ومن المعتقد أن هذا المنظر يمثل قصة بهرام جور ومحظيته[٥٦١]، ذلك الموضوع الشائع في الصحون الفضية الساسانية[٥٦٢]، كما تظهر هذه التأثيرات أيضاً في هيئة ملابس الموسيقيين، وفي بعض الوحدات الزخرفية، وكذلك في إطار الميدالية المزخرف بحبات اللؤلؤ[٥٦٣].

وتظهر التأثيرات الساسانية كذلك فى صورة بالفسيفساء كانت تزين حماماً بقصر فى خربة المفجر[٥٦٤]، ترجع أيضاً إلى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك، ونجد فيها رسماً لأسد ينقض على غزال، وهو من الموضوعات التى كانت محببة لدى الفرس[٥٦٥].

ونجد التأثيرات الساسانية أيضاً فى زخارف الواجهة الحجرية بقصر المشتى، المنسوب إلى الخليفة الوليد الثانى (١٢٥-١٢٦هـ/ ٧٤٣-٧٤٤م)، حيث تظهر فى المراوح النخيلية وأنصافها، وكذلك فى حركة اندماج الأزهار مع الفروع النباتية الخارجة منها فى تعرج وتكرار، وفى أشكال الكائنات الخرافية المجنحة، وهى جميعها من الأساليب الساسانية المعروفة[٥٦٦].

ولم تقتصر التأثيرات الساسانية على زخارف العمائر الأموية، بل انعكست أيضاً على الفنون التطبيقية لما لها من خاصية سرعة التنقل من مكان إلى آخر، وخاصة أن بعض التحف الفارسية كانت ذات شهرة ذائعة فى البلاط الأموى كالبسط التى عرفت باسم "السوسنجرد"، الذى كان يمثل مجلساً كاملاً بمصلاه، ومخاده، ومسانده، ووسائده، وكان يحتوى على الزخارف النباتية والأزهار بسائر الألوان وخاصة الأحمر والأزرق منه[٥٦٧].

وإذا ما انتقلنا من تلك المناطق الجغرافية القريبة من مقر الخلافة الأموية، فإننا نجد أن للأمويين صلات قوية مع بلدان نائية جغرافياً عن مقلا خلافتهم، وذلك بفضل توسعهم فى الفتوحات غرباً فى بلاد المغرب[٥٦٨]، والأندلس[٥٦٩]، وشرقاً فى بلاد ماوراء النهر[٥٧٠]، وبلاد السند والهند[٥٧١]، والصين[٥٧٢].

ومن ثم فقد ظهرت فى الفنون الأموية تأثيرات يعتقد أنها وافدة من تلك المناطق. فبالنسبة للتأثيرات الهندية، نجد فى صورة بإحدى قاعات الاستقبال بقصير عمرة، رسم يمثل إمرأة عارية تستحم، وكان من المعتقد أن هذه التصويرة متأثرة بالتصاوير الرومانية، إلا أنه مما لوحظ أن الفنان قد ركز فى الجسم على الصدر الممتلئ والخصر النحيف،وهى تأثيرات شرقية ترجع إلى أمثلة هندية، أو إلى بلدان آسيا الصغرى[٥٧٣]. وإن كان من المرجح أن صور النساء شبه العاريات فى صور هذا القصر[٥٧٤]، أنها مستلهمة من صور فتاة مرسومة بالفرسكو من الهند ترجع إلى القرن الثانى الميلادى، وتظهر فيها فتاة تلعب وهى عارية تماماً إلا من حبلها، مع رسم لأوزة[٥٧٥]. ويمكن كذلك مقارنة بعض صور هذا القصر- وبصفة خاصة مناظر الحمر الوحشية- مع رسوم هندية شبيهة لها بالفرسكو تمثل مناظر صيد الغزلان، ترجع إلى القرن الثانى الميلادى[٥٧٦] (شكل١٤).

أما فيما يتعلق بالتأثيرات التركية، ففى صورة من قصر الحير الغربى، تمثل فارس يصطاد غزالاً[٥٧٧]، والتى من المعتقد أنها ذات تأثيرات ساسانية شكلاً وموضوعاً[٥٧٨]. فإن أحد الباحثين يروى بناءً على دراسة تحليلية لأسلوب رسم الصورة وبعض الظواهر الفنية فيها، أنها لا تنتمى بحال إلى مفهوم الفن الساسانى، فنجد على سبيل المثال أن غطاء رأس الفارس يختلف تماماً عن أغطية الرأس الإيرانية، إذ يظهر منها شيئاً يتطاير وكأنه ذيل حصان، أو هو ذيل حصان بالفعل، وهى من الأمور الشائعة عند قبائل أتراك آسيا الوسطى، كما أن ملابس الفارس لا هى إيرانية ولا هى سورية، وأنها تشبه إلى حد كبير الزى التركى،

وكذلك فإن ملامح وجه الفارس تتشابه في صفاتها التشريحية مع صفات الملامح التورانية[٥٧٩]. وعلى الرغم من أن صاحب الرأى السابق يرى تشابه هذه الصورة إلى حد كبير مع الفن الكوشانى "Kouchan" الذى كان قائماً فى منطقة آسيا الوسطى منذ القرن الأول الميلادى، والذى امتدت آثاره حتى القرن التاسع الميلادى بعد ما لحقها تأثير فنون الصين وأساليبها، كما هو فى صور الفرسكو بمدينة خوجو "Hoco" التى تعرف حالياً باسم قراكوجا "Karakoca" فى إقليم تاريم "Tarim"، التى تنسب إلى قبائل الأيغور "Uygur" التركية، فإنه يستبعد التأثير التركى المباشر على هذه الصورة الأموية، نظراً للبعد الجغرافى والزمنى بين هذه وتلك، ويرى أن الصورة الأموية متأثرة بصورة من الفرسكو ترجع إلى القرن الثانى الميلادى عثر عليها فى مدينة دورا أوروبوس "Dura Europos"[٥٨٠]، التى كانت تقع على شاطئ الفرات الغربى، حيث إن موضوعها يماثل إلى حد كبير الصورة الأموية، كما تحاكيها فى عناصرها الشكلية وفى خصائص التشريح وفى أسلوبها الفنى[٥٨١]. وفى تفسير منه لكيفية التصاق الصفات التركية بالصورة الأموية، يرى أن مدينة دورا أوروبوس كانت من مدن القوافل التى تنقل تجارة الشرق إلى الغرب وبالعكس، وأن سكانها كانوا خليطاً من الناس بينهم العديد من الأتراك الذين كانوا ينقلون هذه التجارة عبر بلادهم، ومن هنا ظهرت التأثيرات التركية فى الصورة الأموية[٥٨٢].

وعلى أية حال فإذا كان الرأى الذى ذكره الباحث من أن التأثير التركى فى صورة قصر الحير الغربى السابق ذكرها، قد جاءت عن طريق غير مباشر عبر دورا أوروبوس الواقعة على شاطئ الفرات الغربى، يُعد أمراً قائماً، فإن التأثير التركى المباشر هو أمر وارد أيضاً. نظراً للصلات المتشعبة بين الأمويين ومنطقة أواسط آسيا التى نجح الأمويون فى الاستيلاء عليها، وأدخلوها فى حظيرة الدولة الإسلامية. ومن ناحية أخرى فقد ظهرت فى زخارف بعض العمائر الأموية الأخرى تأثيرات من بلاد التركستان الصينية، ولم يرد- على حد علمى- ما يفيد وصولها إلى بلاد الشام عن طريق غير مباشر. فقد ظهرت فى زخارف واجهة قصر المشتى، بعض الظواهر الفنية التى من المعتقد أنها منقولة عن بعض العمائر فى بلاد التركستان على الحدود الصينية. فنجد أن زخارف هذه الواجهة تنقسم إلى منطقة عريضة بين منطقتين ضيقتين، والمنطقة الوسطى العريضة تنقسم إلى مثلثات قائمة على قاعدتها وأخرى قائمة على إحدى زواياها، وذلك بواسطة شريط منكسر قوام زخرفته ورق الأكانتس[٥٨٣]. ومثل هذا الشريط الزخرفى قد استعمل فى أبنية المعابد فى بلاد التركستان، ونجد كذلك فى تلك البلاد مثل الوريدات الكبيرة المحصورة داخل المثلثات بنفس واجهة قصر المشتى[٥٨٤].

ولم تقتصر التأثيرات الفنية الوافدة على الفن الأموى فيما سبق ذكره فحسب. إذ يعتقد ظهور ثمة تأثيرات فنية عربية، كما هو فى صور قصير عمرة، التى يتضح فيها استمرار شخصية الفنان العربى. وهى تتجلى فى عملية التحوير والتبسيط خاصة فى رسم الهيئات البشرية، وهوما ينسجم مع مفهوم الفن العربى الذى استمرت ملامحه واضحة فى الفن التدمرى[٥٨٥]، ويؤكد أحد العلماء على عروبة هوية الفنان الذى رسم هذه الصور، وأنه إما كان عربى آرامى أو عربى مسلم من سكان الشام، وأنه اتبع فى صوَره التقاليد التى كانت

سائدة، ومما يؤيد هذا الرأى ما ذكره ايتنجهاوزن، أنه تبين عند التدقيق فى رسوم قصير عمرة الجدارية أن الكتابة الإغريقية بها كانت معرضة للخطأ والحذف، وهذا مالم نجده عندما نقش الرسام الكتابة العربية، وأن بعضها لم يزل متعلقاً بالحروف الآرامية، "مما يدل على أن السكان العرب الأصليين- وليس ضرورياً أن نسأل ما إذا أصبحوا مسلمين- قد قاموا فعلاً بنقش هذه الرسوم، وهو أمر بديهى، ولكن هذه الواقعة تزيده وضوحاً"[٥٨٦]. ومن ناحية أخرى فإن الصورة العارية بقصير عمرة تبدو نموذجاً واضحاً على مفهوم الجمال الذى كان سائداً عند العرب، وتعتبر من المشاهد الغرامية المستحبة فى الشعر العربى[٥٨٧].

وتبدو التأثيرات العربية أيضاً فى الرسوم والتماثيل الأموية، حيث جاء من بين تصفيفات الشعر بها، جعل الرأس فى لفائف متجاورة، وهى تصفيفة تذكرنا بالتصفيفات التى كانت مستعملة فى مدينة الحضر العربية[٥٨٨] قبل الإسلام[٥٨٩].

كما يُعتقد أن القصور الأموية التى شيدت فى صحراء الشام مثل "المشتى" والحير الغربى" و"الطوبة" وغيرها، قد شيدت على نمط الحصون العربية التى انتشرت فى الجزيرة العربية قبل الإسلام[٥٩٠].

ويتضح مما سبق أن الفن الإسلامى فى هذه المرحلة المبكرة، قد تفاعل مع فنون وحضارات شتى. ونظراً لكون الفن الأموى "طرازاً امبراطورياً" شمل ديار الإسلام كلها[٥٩١]. فليس من المستبعد أن تصل بعض تلك التأثيرات التى تخللت فنونه فى مقر الخلافة بالشام، إلى بعض الأقاليم التابعة للخلافة، وإذا صح هذا الافتراض فمن الطبيعى أن يكون لمصر نصيباً وافراً من تلك التأثيرات، نظراً لما تمتعت به مصر من أهمية بالنسبة للدولة الأموية، ولخصوصية العلاقة بين مصر والشام، وربما قام الفنانون الأقباط الذين ساهموا فى بعض المنشآت الأموية فى بلاد الشام، بدور فى نقل بعض المظاهر الفنية التى كانت سائدة فى بلاد الشام إلى مصر.

ولم يقتصر تبادل الخبرات الفنية بين مصر والشام على تلك الفترة المبكرة من التاريخ الإسلامى، فإن كان قد سبق الإشارة إلى تواجد أعداد كبيرة من فنانى الشام فى مصر فى العصر الفاطمى، فقد تواجد أيضاً فى هذا العصر ببلاد الشام، بعض الفنانين المصريين الذين كانت ترسلهم الدولة الفاطمية للمشاركة فى تعمير بعض المساجد والجوامع ببلاد الشام، وخاصة تلك التى لها مكانة خاصة كقبة الصخرة بالقدس[٥٩٢]. التى تم ترميمها وتجديد فسيفسائها على يد أحد الفنانين المصريين وهو عبد الله بن الحسن، حيث كان مدوناً فى الكتابة التذكارية بها "أمر بعمل هذه القبة وإذهابها سيدنا الوزير الأجل صفى أمير المؤمنين وخالصته أبو القاسم على بن أحمد أيده الله ونصره، فكمل جميع ذلك فى سلخ ذى القعدة سنة ٤٢٦هـ صنعة عبد الله بن الحسن المصرى المزوق[٥٩٣]".

كما ساهمت بلاد الشام أثناء خضوعها لحكم الأتراك السلاجقة، فى حدوث ثمة اتصالات حضارية بين الفاطميين والسلاجقة، من جراء الصراع السياسى والعسكرى الذى دار بين الجانبين فى بلاد الشام[٥٩٤].

المبحـــث الثالـث

دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تمتد حدود العراق شمالاً إلى هضاب أرمينيا، وجنوباً حتى مياه الخليج العربي. وتمتد شرقاً إلى التلال التى كونت حداً طبيعياً بينها وبين إيران، وغرباً إلى بادية شمال الجزيرة العربية[٥٩٥] (شكل١٥).

وتُعد الحضارتان المصرية والعراقية القديمتان هما الحضارتان الأصليتان فى العالم[٥٩٦]، وقد كانت لهما علاقات سياسية واجتماعية وثقافية سحيقة فى القدم، واستمرت تلك العلاقات فى مسيرة القطرين التاريخية تؤثر فيها العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية فتزيدهما جذباً وطرداً من حيث شدة فعل تلك العوامل وضعفها[٥٩٧].

وعلى الرغم من أن الفن العراقى القديم استمد من غيره فى بعض الأحيان، إلا أنه كان فناً يعطى أكثر مما يأخذ ويؤثر أكثر مما يتأثر، فإلى جانب التأثيرات المتبادلة بينه وبين الفن المصرى القديم، فيمكن اعتبار كثيراً من مناطق الشرق الأدنى والأوسط- كآسيا الصغرى فى عصر الحيثيين، والشام فى فن كار شميش وفن الفينيقيين ثم إيران وريثة الفن العراقى- هى مناطق نفوذ فنى للعراق القديم[٥٩٨].

وإذا ما اكتفينا بإلقاء الضوء على بعض جوانب التأثير والتأثر بين الفن المصرى والفن العراقى فى العصور القديمة، فإننا نجد أن من بين ثمار الاتصال الحضارى بين القطرين ظهور تأثيرات فنية متبادلة بينهما، فقد ظهرت التأثيرات المصرية القديمة فى الفن الآشورى[٥٩٩]، كما هو واضح فى بعض التحف العاجية التى عثر عليها فى حصن شلمنصر الثالث، وهى تمثل صبى مجنح ومزخرفة بأغصان وأشجار وزهور اللوتس، ويلاحظ أنها منحوته بدقة وبوحى مصرى خالص (شكل١٦)، ومنها لوحة تصور أبا الهول (شكل١٧)، ويظهر عليها أيضاً قوة التأثير المصرى، وأخيراً قطعة تمثل أسد مجنح له رأس صقر شبيه برأس حورس يضع التاج المزدوج فوق رأسه[٦٠٠] (شكل١٨). أما بالنسبة للتأثيرات العراقية على الفن المصرى القديم، فتتضح فى الأختام الاسطوانية التى عثر عليها فى مقابر ما قبل الأسرات وبعض مقابر الأسرة المصرية الأولى، وكانت هذه الأختام الاسطوانية معروفة فى العراق فى العصر الذى اصطلح على تسميته بـ "عصر قبل اختراع الكتابة" فيما بين سنتى (٣٧٥٠-٣١٠٠ قبل الميلاد)[٦٠١].

وتظهر التأثيرات العراقية فى العصر السومرى على الفن المصرى فى لوح الملك مينا مؤسس الأسرة الأولى عام ٣٢٠٠ق.م، حيث تظهر فيه الأعناق الطويلة التى تتقاطع مع بعضها، وهى من السمات الفنية السومرية المعروفة[٦٠٢]. ومنها كذلك نحت بارز على مقبض سكين من العاج يرجع إلى عام ٣٢٠٠ق.م، حيث نجد فى قمة المقبض رجل بين أسدين، وهو ما يذكرنا بصور "جلجامش" فى الفن السومرى[٦٠٣]، كما أن منظر الرجال العراة على المقبض له ما يضاهيه على الأثر السومرى المعروف بالإناء النذرى من الوركاء[٦٠٤].

ولم تقتصر التأثيرات العراقية فى الفن المصرى القديم على الآثار الصغيرة التى يسهل حملها كأحدى سلع التجارة، بل وتظهر أيضاً فى أشياء أخرى أعمق أثراً، مثل بعض مظاهر

العمارة بالطوب، كبناء الجدران ذات الفجوات الرأسية، ورسم السفن العراقية التى يرتفع كل من مقدمتها ومؤخرتها ارتفاعاً عمودياً، وكذلك رسم الحيوانات المجنحة[٦٠٥].

وقد حملت كثرة التأثيرات العراقية فى الفن المصرى القديم المبكر، أن ذهب بعض علماء الآثار إلى احتمال وجود هجرة كبيرة من بلاد الرافدين إلى وادى النيل، بل ذهب بعضهم إلى القول باحتمال حدوث غزو من هناك على مصر أو أن الملك "مينا" كان من بلاد سومر، وهى فروض تفتقر إلى الأساس العلمى السليم، ويمكن تفسير تلك التأثيرات السومرية بأنها وفدت إلى مصر عن طريق الصلات التجارية[٦٠٦].

وقد استمرت الصلات الحضارية فيما بعد بين مصر وبلاد الرافدين، وهو أمر تؤكده الألواح الطينية البابلية التى عثر عليها على الساحل الشرقى لنهر النيل فى تل العمارنة، وهى عبارة عن قائمة بأسماء دبلوماسية، كانت تتناقل ما بين ملوك مصر وحكام فلسطين وسورية وآسيا الصغرى وبابل وآشور وغيرها، وترجع هذه المستندات بُعيد عام ١٥٠٠ق.م[٦٠٧].

وكانت الصلات الفنية متواجدة بين بلاد الرافدين ومصر فيما قبل العصر الإسلامى، ومن مظاهرها استعارة الفن القبطى من فنون ما بين النهرين الخطوط المجدولة[٦٠٨]. كما يرجح أن طريقة التابسترى فى المنسوجات التى كانت معروفة فى مصر الفرعونية ثم عند الأقباط وعنهم انتقلت إلى البلاد المجاورة، أن يكون العراقيون قد تعلموها عنهم أيضاً[٦٠٩].

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الإسلامى، فمن الطبيعى أن تزداد العلاقات بين القطرين توطيداً ورسوخاً نظراً لكونهما قد خضعا لحكم واحد، وإن كانت تلك العلاقات تفاوتت من حيث القوة والضعف حسب الأحداث المشتركة بين القطرين. ولدينا ثمة إشارات تفيد تواجد صلات بين القطرين فى أوائل العصر الأموى، منها ما قام به والى العراق زياد بن أبيه من نفى قوم من الأزد المتواجدين بالبصرة إلى مصر، بعدما اتهمهم بممالأة عدوه، فنزلوا الفسطاط بموقع يقال له الظاهر[٦١٠]، وكان عددهم نحو مائة وثلاثين فقيل لموضع نزولهم من خطة الظاهر سويقة العراقيين[٦١١]. ومن هذه العلاقات أيضاً ما قام به والى العراق الحجاج بن يوسف الثقفى، عندما كتب مصاحف بالعراق وأرسل بها إلى الأمصار فوجه بمصحف منها إلى مصر- وكان واليها حينذاك عبد العزيز بن مروان من قبل أخيه عبد الملك- وقد أثار تصرف الحجاج هذا حفيظة عبد العزيز بن مروان فأمر بكتابة مصحف بمصر أيضاً[٦١٢].

ومنذ أن تمكن صالح بن على قائد الجيوش العباسية من القضاء على آخر خلفاء بنى أمية مروان ابن محمد وقتله فى قرية بوصير الملق بمصر فى شهر ذى الحجة عام ١٣٢هـ/٧٥٠م، وأصبح صالح بن على أول والٍ على مصر من قبل الخلافة العباسية[٦١٣]، ودخلت العلاقات بين مصر والعراق فى أطوار حضارية بالغة الأهمية، إذ أصبحت مصر إحدى ولايات الخلافة العباسية.

وأول مظاهر العلاقات الحضارية بين مصر والعراق فى العصر العباسى، عندما شرع الخليفة أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨هـ/٧٥٤-٧٧٥م) فى إنشاء مدينة بغداد[٦١٤]، حيث

اتبع نفس نظام "الليتورجيا" الذى كان معمولاً به فى الدولة الأموية[٦١٥]. فكتب إلى البلدان المختلفة لترسل له حُذاق الفنانين، فوصله منها مائة ألف من أصحاب المهن والصناعات[٦١٦]. وكانت أعداد كبيرة منهم من فنانى مصر[٦١٧]. ولاشك أنه أتيح لهم بتلك المشاركة فى إنشاء مدينة بغداد اكتساب خبرات فنية عديدة من جراء إحتكاكهم بطوائف الفنانين الذين وفدوا من سائر البقاع للمساهمة فى هذا العمل، ومن الطبيعى أن تنعكس تلك الخبرات التى اكتسبوها فى بغداد على منتجاتهم الفنية بمصر إثر عودة من عاد منهم إلى موطنه الأصلى.

كما شهدت مصر فى العصر العباسى أيضاً وفود أعداد من مسيحى العراق، الذين وفدوا إليها من منطقة تكريت[٦١٨]، عاصمة السريان، وكونوا بها مقاطعة مهمة وناجحة بين عامى (٢١٥-٢٤٦هـ/ ٨٣٠-٨٦٠م)، وأعطوا اسمهم إلى كنيسة بالفسطاط وامتلكوا بوادى النطرون ديراً قبطياً قاموا بإصلاحه وأطلق عليه دير السريان[٦١٩].

ومنذ ظهور أحمد بن طولون[٦٢٠]، على مسرح الأحداث السياسية فى مصر نحت الصلات الحضارية بين مصر والعراق منحى لم تشهده العلاقات بين الجانبين من قبل، سواء أكانت على المستوى السياسى أم الاجتماعى أم الفنى أو غيرها.

وإذا ما نحينا الأحداث السياسية الجسام التى دارت ما بين الدولة الطولونية[٦٢١] فى مصر والخلافة العباسية فى العراق[٦٢٢]، وقصدنا ما كان له تأثير مباشر على الحياة الفنية فى مصر فى هذا العصر، فإن أول ما يلفت نظرنا فى هذا الصدد أنه تبع قدوم أحمد بن طولون من سامراء إلى مصر، وفود أعداد غفيرة من العراقيين إليها، قدَّرتهم بعض الدراسات بأنهم كانوا آلافاً[٦٢٣]. وأنه حدثت تطورات جدت على المجتمع المصرى فى هذا العصر بظهور طبقة اجتماعية جديدة وفدت على البلاد من رجال بنىُ طولون والمحيطين بهم، وقد ساهموا فى المشروعات الضخمة التى أجريت فى البلاد[٦٢٤].

وكان من الطبيعى أن يصحب أحمد بن طولون معه من سامراء عدداً من المعماريين والحرفيين والفنانيين العراقيين الذين شاركوا فى إنشاء عمائره[٦٢٥]، وساهموا فى النهضة الفنية التى شهدتها مصر فى هذا العصر. كما ساهمت بعض الأحداث السياسية التى مرت بها العراق فى هجرة بعض فنانيها إلى مصر وكان من ضمنهم خزافون، ومن ذلك ما حدث إثر ثورة الزنج فى جنوب العراق بين عامى ٢٥٦-٢٧٠هـ/٨٦٩-٨٨٣م، حيث أدت الاضطرابات هناك إلى خراب مدينة البصرة[٦٢٦]، وفرار حرفيوها إلى الخارج فوجدوا لهم ملجأ ومأمناً فى مدينة سوسة المجاورة جنوبى إيران والأكثر حظاً منهم لجأ إلى مصر[٦٢٧].

وعلى أية حال فقد صحب قدوم أحمد بن طولون- من سامراء إلى مصر- ومن صحبه أو تبعه من فنانى العراق إلى ظهور اتجاهات جديدة فى العمارة والفنون الإسلامية فى مصر كانت صدى للفنون العراقية بمدينة سامراء التى نشأ بها ابن طولون[٦٢٨]. وقد أدت هذه الاتجاهات الجديدة إلى ظهور طراز فنى جديد فى مصر الطولونية، وهو طراز يخرج عن الأساليب المحلية الموروثة ومشتق من فنون سامراء[٦٢٩].

وعلى الرغم من صعوبة التشكيك في إصطباغ الفن بمصر في العصر الطولوني بالأساليب الفنية التي كانت سائدة وقتذاك في سامراء- وهو أمر سوف تؤكده الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر في هذا العصر- فإن هناك اتجاهاً لدى بعض الباحثين نحو التقليل من أهمية دور فنون سامراء في بلورة طراز فني جديد في مصر خلال العصر الطولوني، والميل إلى إعطاء هذا الدور إلى الفن القبطي[٦٣٠]. ومن الطبيعي أن ينسحب رأيهم هذا أيضاً على الفن في مصر الإسلامية قبل العصر الطولوني، بل وذهب البعض إلى إعطاء الفن القبطي دور الصدارة في تكوين الطراز الفاطمي في مصر. كما ذهب البعض الآخر إلى أن الأساليب القبطية نفذت إلى بعض الفنون بمصر في العصرين الأيوبي والمملوكي[٦٣١].

ومن تلك الآراء ما ذكره بعض الباحثين بأن قدوم أحمد بن طولون ومن معه من الصناع والفنانين العراقيين لم يقلل من أهمية الأقباط، وأن أثر الفنانيين العراقيين لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني[٦٣٢]. فهل بالفعل أن أثر الفنانين العراقيين في الفن الطولوني لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني؟ ونرجئ الإجابة على هذا التساؤل لحين دراسة التأثيرات الفنية على سائر أنواع الفنون الطولونية.

أما فيما يتعلق بالفترة الزمنية التي أعطى أصحاب هذا الاتجاه فيها إبراز لدور الفن القبطي على حساب فنون أخرى كان لها مساهمة فعالة في الفن الإسلامي بمصر، أو على حساب فن إسلامي صرف له خصائصه ومميزاته، فقد اختلفت آراء الباحثين في تحديد تلك الفترة الزمنية. فبينما يرى البعض أن تلك الفترة كانت خلال القرنين التاليين للفتح العربي لمصر- الأول والثاني الهجريين ٧-٨م، وهي التي أطلق عليها إسم "الفترة القبطية العربية". وإن كانت العادات المحلية قد استمرت فيما بعد[٦٣٣]. ويشير البعض إلى أن الفن المصري الإسلامي في المرحلة الأولى- من الفتح العربي إلى العصر الطولوني ٢٠-٢٥٤هـ/٦٤١-٨٦٨م- لم يكن إلا مرحلة من مراحل تطور الفن المصري من الفن القبطي إلى الفن الإسلامي، ويطلق عليها مرحلة الانتقال[٦٣٤]. ويرجح بعض العلماء أن تكون الأيدي التي مارست الفنون في مصر حتى منتصف القرن الثالث الهجري /٩م إنما هي أيدي مصرية بحته، بقيت تعمل بتقاليدها الفنية الموروثة، وليس هناك صعوبة في رد أصول منتجات هذه الفترة إلى أصول سابقة على العصر الإسلامي، وأن ذلك واضحاً في ميدان النسيج والخشب والزجاج، وزخرفة شواهد القبور، والصناعات المعدنية من صياغة وصناعة المباخر وقواعد القناديل والمسارج النحاسية[٦٣٥]. كما يرى البعض الآخر أن العرب في مصر لم يستطيعوا الاستغناء عن معاونة الأقباط إلا في حوالي القرن الرابع الهجري/ ١٠م حين عم الإسلام مصر، وبعد أن تتلمذ العرب مدة طويلة في مدرسة الصناع الوطنيين، تلقوا فيها أسرار الصناعة، وأصول المهنة[٦٣٦]. وعلى الرغم من أن بعض العلماء يقرون بأن الفن في مصر في العصرين الطولوني والإخشيدي لم يكن يمت إلى الأصول المصرية القديمة في شيء وأنه كان يعتمد أكثر ما يعتمد على التراث القديم في العراق الذي تبلور هناك على أيدي المسلمين، ثم وفد إلى مصر مع أحمد بن طولون الذي زرعه فيها، إلا أن ثماره لم تتضح إلا

فى فترة محدودة لم تتجاوز مائة عام أو تزيد قليلاً وبعدها عاد الفنانون المسلمون يستلهمون تراث مصر القديم، ويهذبون فيه وينمقون، حتى ولدت على أيديهم الفنون الزخرفية المصرية الإسلامية فى عصر الفاطميين[٦٣٧]. وهو العصر الذى اعتبره البعض عصراً لإحياء الفنون القبطية فى مصر وخاصة فى صناعة التحف الخشبية والخزف والنسيج[٦٣٨]. وأن الفنانيين فى هذا العصر كان أغلبهم لم يزل من الأقباط، ومن ثم تركوا بصماتهم على المنتجات الفنية فيه[٦٣٩]. وهنا يمكننا أن نطرح تساؤل آخر هل بالفعل كان العصر الفاطمى عصراً لإحياء الفن القبطى؟ علينا أن نرجىء الإجابة على هذا التساؤل ونترك فيصل البت فيه إلى الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على الفن الفاطمى. فمن خلالها يمكن تحديد مدى مساهمة الفن القبطى فى الفنون الفاطمية إذ يصعب البت فى هذا الأمر إلا بعد دراسة شمولية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر فى هذا العصر.

وقبل أن ننهى الحديث عن هذه الجزئية نود الإشارة إلى نقطتين تتعلقان بنفس الموضوع إحداهما اجتماعية والأخرى فنية. فبالنسبة للنقطة الأولى فقد لوحظ أنه صحب ظهور أحمد بن طولون فى مصر (٢٥٤-٢٧٠هـ) تطورات اجتماعية بعيدة المدى فى تاريخ الشعب المصرى، حيث أصبح العرب فى عهده هم غالبية السكان، كما اصطبغ هذا الشعب بالصبغة الدينية وأصبحت اللغة العربية هى لغة الحديث والعلم، ومن ناحية أخرى فقد أخذت الأقلية المسيحية تنسى لغتها الأصلية بالتدريج وتقبل على استعمال اللغة العربية، ومن ثم اكتملت مظاهر تعريب الشعب المصرى[٦٤٠]. وفى هذا العصر أيضاً تتابعت موجات الداخلين فى الإسلام، حتى أصبح المسلمون غالبية السكان، وأخذت الصبغة الإسلامية تشكل المجتمع المصرى وتطبعه بطباعها فى العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية، ومما يؤكد تزايد أعداد الداخلين فى الإسلام فى هذا العصر هو تضاؤل حصيلة الجزية التى لم تُعد باباً رئيسياً فى ميزانية الدولة[٦٤١]. وفى العصر الفاطمى استمر تناقص المسيحيين وذلك بتحول معظمهم إلى الإسلام، حتى أن الضريبة التى كانت تفرض على أهل الذمة لم تكن ذات أهمية فى هذا العصر، وسميت بالجوالى بدلاً من اسمها القرآنى الجزية[٦٤٢]. وما يمكن أن نستخلصه من المعالجة الموجزة السابقة أن المجتمع المصرى فى هذه الفترة كان مجتمعاً عربياً إسلامياً دماً ولحماً.

وفيما يتعلق بالنقطة الثانية وهى المتصلة بالناحية الفنية، فعلى الرغم من أننا نرجىء الحديث عن الجوانب الفنية إلى حينه، فليس هناك غضاضة من الإشارة إلى ما ذكره أحد العلماء من "أن الممعن بالنظر للطرز الفنية التى قامت فى مصر: الطراز الطولونى والفاطمى والمملوكى فلن يرى فيها كبير صلة بالعصر الفرعونى أو العصر الإغريقى الرومانى. أو العصر القبطى، من عصور التاريخ المصرى"[٦٤٣]. وهنا يبرز تساؤل آخر إذا لم يكن للطرازين الطولونى والفاطمى كبير صلة بالفنون السابقة فى مصر، فإلام ينتمى هذان الطرازان الفنيان؟ وما هى العوامل التى ساهمت فى تكوينهما؟ تلك قضية محورية هامة وهى من الأمور التى سوف تهتم الدراسة بمعالجتها.

وإذا عرجنا إلى استكمال دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فتبرز لنا فى هذا الصدد أهمية مدينة سامراء تلك المدينة التى أنشأها الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ/٨٣٣-٨٤٢م) فى سنة (٢٢١هـ/٨٣٦م)، حيث استعمل المعتصم نظام "الليتورجيا" الذى استعمله من قبل أبو جعفر المنصور حين شيد مدينة بغداد. إذ أمر المعتصم باحضار الفَعلة والصناع وأهل المهن من سائر الأقطار[٦٤٤] للمساهمة فى تشييد هذه المدينة. فحُمل إليه من مصر من يعمل القراطيس، ومن البصرة من يصنع الزجاج والخزف والحصير، ومن الكوفة من يعمل الخزف[٦٤٥]. وتؤكد الشواهد الأثرية التى عثر عليها فى هذه المدينة تعدد جنسيات الصناع الذين شاركوا فى تشييدها، إذ عثر على توقيعات لهم باللغات العربية والآرامية (السورية) والإغريقية[٦٤٦]. كما يظهر بأحد دعامات جامع سامراء[٦٤٧]، ما يشير إلى أسلوب معمارى يونانى، وهو ما يؤكد صحة الروايات التى تفيد بأن البنائين ومواد بناء هذه الدعامات قد استقدموا من أنطاكية واللاذقية[٦٤٨].

أما بالنسبة لمشاركة مصر وفنانيها فى إنشاء مدينة سامراء، فإن الأدلة الأثرية بهذه المدينة تؤكد على التواجد المصرى بها، إذ عُثر بها على جزء مرمرى عليه زخارف قبطية، استدل منه أن هذا الجزء "قبطياً أو مستورداً"[٦٤٩]، كما عثر بزخارف محراب جامع سامراء على زخارف نباتية "هو أصلاً زخرف قبطى" وهو ما يشير إلى وجود علاقة بين زخارف سامراء والزخرفة القبطية فى مصر[٦٥٠]. وقد كشفت حفائر سامراء عن كميات كبيرة من زجاج الألف زهرة "Mllifiori"[٦٥١]، وهو مشابه لما كان يصنع من هذا النوع فى الإسكندرية فى العصر الرومانى واستمرت صناعته بعد الإسلام فى نفس المدينة، ومن المرجح أن ما عثر عليه من هذا الزجاج فى سامراء كان من صناعة فنانين مصريين رحلوا إلى العراق واستخدموا هذا الأسلوب بها[٦٥٢]. ونشروا تلك الصناعة التى أقبل عليها أهل العراق واستمرت رائجة عندهم، أو ربما نقل عن طريق صناع من العراق وفدوا إلى الإسكندرية فتعلموا بها تلك الصناعة ونقلوها إلى العراق[٦٥٣].

وإذا كانت تلك الصلات بين العراق ومصر قد أسهمت فى وجود تأثيرات فنية مصرية فى سامراء، فمن الطبيعى أيضاً أن يكون لها صداها على الفنون المصرية، وربما لم يقف تأثيرها عند حد نقل تأثيرات فنية من العراق فحسب، بل من الجائز أن تقوم سامراء بدور غير مباشر فى نقل بعض ما وصلها من تأثيرات فنية إلى مصر، وذلك عن طريق الصناع المصريين الذين أسهموا بأعمالهم فى هذه المدينة، فأتيح لهم هناك اكتساب خبرات فنية جديدة باحتكاكهم بالصناع والفنانين الذين جلبهم المعتصم من أقطار مختلفة للمساهمة فى تشييد مدينته، أو عن طريق وسائل الاتصالات الحضارية الأخرى.

ومما يؤكد أهمية مدينة سامراء بالنسبة لمصر والعالم الإسلامى أجمع: أنه كوّن بهذه المدينة طرازاً فنياً جديداً، شكّلَ وحدة فنية انتشرت فى كل بلاد العالم الإسلامى، ودمغ الفن الإسلامى فى كل البلاد الإسلامية بطابع فنى جديد نشأ فيها وتطور بها وذاع منها، ومعه تخلص الفن الإسلامى من المقومات الفنية القديمة ذات التأثيرات الهلينستية

والساسانية، وأصبح الفن الإسلامي منذ تأسيس هذه المدينة فناً إسلامياً دولياً له شخصيته المميزة في مجال الفنون الزخرفية[٦٥٤].

ومن الصلات التي ساهمت في توطيد أواصر العلاقات بين العراق ومصر في العصر الطولوني مشروع زواج الخليفة العباسي المعتضد أبو أحمد بن الموفق (٢٧٩-٢٨٩هـ/٨٩٢-٩٠٢م) من قطر الندى بنت خمارويه بن أحمد بن طولون (٢٧٠-٢٨٢هـ/ ٨٨٤-٨٩٦م). فعلى إثر عقد خطبة الخليفة على قطر الندى سنة ٢٨٠هـ أرسل الخليفة المعتضد إلى خمارويه بمرسوم ولايته على مصر هو وولده ثلاثون سنة من الفرات إلى برقة. ثم قدم رسول المعتضد إلى خمارويه حاملاً خلعاً تتمثل في اثنتى عشرة خلعة وسيف ووشاح وتاج[٦٥٥].

أما مهر قطر الندى فكان مائة الف دينار، ومائة ألف شقة حرير ملون[٦٥٦]، وغير ذلك من المتاع والطيب ولطائف الصين والهند والعراق، وكان مما خص به الخليفة لخمارويه وحباه به بدرة من الجوهر المثمن فيها در وياقوت وأنواع من الجواهر ووشاح وتاج وإكليل، وقيل: قلنسوة وكرزن[٦٥٧].

وفي المقابل فقد كان جهاز قطر الندى الذى حملته إلى بغداد من الفخامة التي تليق بابنه سليل البيت الطولوني وزوجة خليفة المسلمين[٦٥٨]، فحملت معها مالم ير مثله ولا سمع به من التحف الذهبية والجواهر[٦٥٩]، وأفخر ما أنتجته يد النساج المصرى من الثياب الموشاه ومن حرير دمياط ودبيق وتنيس[٦٦٠].

وإثر سقوط الدولة الطولونية على يد القائد العباسي محمد بن سليمان الكاتب سنة ٢٩٢هـ/٩٠٥م، عادت مصر ولاية تابعة للخلافة العباسية ودُعي على المنابر للخليفة المكتفي (٢٨٩-٢٩٥هـ/٩٠٢-٩٠٨م)[٦٦١].

ورغم عدم قصر المدة – نسبياً- التي عادت فيها مصر إلى الخلافة العباسية منذ دخول محمد بن سليمان الكاتب إليها سنة ٢٩٢هـ/٩٠٥م حتى قيام الدولة الإخشيدية في سنة ٣٢٣هـ/٩٣٥م[٦٦٢]، فإن ما توافر بين أيدينا من معلومات عن هذه الفترة لا نستخلص منه شيئاً ذا قيمة يمكن أن يعين على تبين دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

أما بالنسبة لعلاقة الدولة الإخشيدية (٣٢٣-٣٥٨هـ/ ٩٣٥-٩٦٩م) بالخلافة العباسية، فقد سادت روح الوفاق بين محمد بن طغج الإخشيد (٣٢٣-٣٣٤هـ/٩٣٥-٩٤٦م) والخلافة، ومن مظاهرها إرسال الخليفة الراضي (٣٢٢-٣٢٩هـ/ ٩٣٤-٩٤٠م) إلى الإخشيد بكسوة الشرف وخلعة الولاية، فأقيمت الاحتفالات العظيمة بمصر احتفالاً بهذه المناسبة[٦٦٣]. وقد استمرت تلك العلاقة الحسنة بين الجانبين حتى سنة ٣٢٨هـ، حين تبدلت هذه الصلة بمسير محمد بن رائق الخزري[٦٦٤] إلى الشام يريد مصر بتقليد من الخليفة، مما حدا بالإخشيد إلى إلغاء الخطبة للخليفة العباسي، وذكر اسم الخليفة الفاطمي القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ/٩٣٤-٩٤٦م) محل اسمه في الخطبة، أو على الأقل وقف الدعوة للخليفة العباسي فترة من

الزمن[٦٦٥]. وانتهى أمر النزاع بين الإخشيد وابن رائق بأن عقد الطرفان صلحاً كان من مظاهره أن تصاهر الجانبان فزوج الإخشيد ابنته فاطمة من مزاحم بن محمد بن رائق[٦٦٦].

وعلى الرغم من أن التجارة تُعد من أهم عوامل الاتصال الحضارى بين الشعوب فإن الدراسات التى اعتمد عليها الباحث تقف عاجزة أمام تزويدنا بمعلومات ذات شأن تفيد بتنامي العلاقات التجارية بين العراق ومصر فى العصرين الطولونى والإخشيدى[٦٦٧]. وهو أمر مستبعد لعدة اعتبارات أهمها أن العلاقات التجارية بين مصر والعراق كانت مزدهرة على مر العصور، وغير مقبول أن تشهد تدهوراً فى العصرين الطولونى والإخشيدى وهما عصران لهما مالهما من خصوصية فى العلاقات مع العراق. وثانى هذه الاعتبارات تميز نشاط التجارة الخارجية للعراق من جهة[٦٦٨] ولمصر فى العصرين الطولونى والإخشيدى من جهة أخرى[٦٦٩]، وليس معقولاً أن يكون للقطرين علاقات تجارية نشطة شرقاً وغرباً وألا يكون بينهما علاقات تجارية متبادلة على مستوى يوازى أهمية القطرين فى التجارة العالمية.

وشهدت العراق ومصر فى العصرين الطولونى والإخشيدى انتقال طوائف مختلفة ما بين القطرين، فقدم من بغداد إلى مصر على سبيل المثال أحمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة أبو جعفر الدينوى الذى ولى القضاء بها ومات فيها سنة (٣٢٣هـ/٩٣٤م)، وابن أيوب أبو الحسن التاجر (ت٣٢٤هـ/٩٣٥م) الذى أقام بمصر ووقف بها أوقافاً على أهل الحديث وعلى سلالة العشرة ، وحمد بن أحمد بن القاسم أبو على الروزبادى (ت٣٢٦هـ/٩٣٧م) وأصله من بغداد، وعلى بن محمد بن أحمد بن الحسن الواعظ البغدادى (ت٣٣٨هـ/٩٤٩م) الذى أقام بمصر حتى عُرف بالمصرى، وأحمد بن عبد العزيز أبو الفتح البغدادى نزيل مصر (ت٣٥٩هـ/٩٦٩م)، ومنصور بن إسماعيل أبو عمر أبو الحسن قدم إلى مصر ومات بها سنة (٣٢٧هـ/٩٣٨م)، ومحمد بن إبراهيم بن الحسين بن عبد الخلاق أبو الفرج البغدادى المعروف بابن بسكرة، الذى وفد إلى مصر وسّكن وحدث وتوفى سنة (٣٤٢هـ/٩٥٣م)، وغيرهم[٦٧٠]. ومن العلماء الذين رحلوا من مصر إلى العراق العالم اللغوى محمد التميمى النحوى المعروف بولاد، الذى نشأ فى مصر ورحل إلى العراق ثم عاد إلى مصر ووضع كتابه "المنمق فى النحو" وتوفى فى سنة (٢٩٨هـ/ ٩١٠م)[٦٧١] ومنهم أيضاً أبو بكر بن الحداد الكنانى المصرى (ت ٣٤٤هـ/٩٥٥م)، وأبوجعفر محمد إسماعيل المرادى المصرى النحوى المعروف بالنحاس (ت٣٣٨هـ/٩٤٩م أو ٣٣٧هـ/٩٤٨م)[٦٧٢].

وقدم من بغداد إلى مصر بعض الرحالة منهم المسعودى (أبو الحسين على بن الحسن المسعودى)، الذى ولد ونشأ وترعرع فى بغداد، ثم اخترق الآفاق فجاب فلسطين وبلاد فارس وطوّف فى أرجاء أرمينية والهند والصين ومدغشقر وزنجبار وعمان، وصرف سنواته العشر الأخيرة بين سوريا ومصر ومات فى الفسطاط سنة ٣٤٥هـ/ ٩٥٦م[٦٧٣].

وشغل بعض أهل العراق مناصب كبرى فى مصر، نذكر منهم جعفر بن الفضل بن جعفر بن محمد بن الفرات، المعروف بابن حنزابه (ت٣٩١هـ)، وكان والده قد وُزّر فى العراق للخليفة العباسى المقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ/٩٠٨-٩٣٢م) سنة خلعه، ثم سافر هو إلى مصر،وتقلد الوزارة لكافور الإخشيدى، وسمع الحديث بمصر ورواه، ومات بها[٦٧٤].

وإذا ما انتقلنا إلى الصلات الحضارية بين الفاطميين فى مصر (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م) والعباسيين فى العراق. فعلى الرغم من الاختلاف المذهبى بين الفريقين[٦٧٥]. فإن الأدلة التاريخية والمادية تؤكد على التفاعل الحضارى بين الجانبين.

وتعود صلات الفاطميين بالعراق منذ تواجدهم ببلاد المغرب. حيث كانوا يتطلعون إلى اليوم الذى تسقط فيه الخلافة العباسية فى بغداد. ومن ثم فقد عمدوا منذ إقامة خلافتهم ببلاد المغرب سنة ٢٩٧هـ/٩٠٩م على بث دعاتهم فى العراق، وقد أصاب هؤلاء الدعاة نجاحاً ملموساً فى هذا الصدد[٦٧٦]، وليس أدل على ذلك من استجابة بعض كبار رجال الدولة العباسية إلى الدعوة الفاطمية واعترافهم بإمامة الخليفة الفاطمى بالمغرب عبيد الله المهدى (٢٩٧-٣٢٢هـ/٩٠٩-٩٣٤م)[٦٧٧].

واستمر تطلع الفاطميين للاستيلاء على العراق بعد دخولهم إلى مصر، ويفهم ذلك من الحديث الذى أجراه الخليفة المعز لدين الله قبيل وفاته سنة ٣٦٥هـ/٩٧٥م مع رسول الامبراطور البيزنطي حيث قال له: "أتذكر إذ أتيتنى رسولاً وأنا بالمهدية، فقلت لتدخلن عليَّ وأنا بمصر ملكاً لها. قال: نعم، وأنا أقول لك لتدخلن عليَّ ببغداد وأنا خليفة[٦٧٨]".

على أن قصر المدة التى قضاها الخليفة المعز لدين الله منذ دخوله مصر سنة ٣٦٢هـ وحتى وفاته سنة ٣٦٥هـ، وانشغاله فى هذه الفترة فى تثبيت دعائم أركان دولته فى مصر وبلاد الشام والمغرب[٦٧٩]، حالت دون العمل على تحقيق أطماعه أو جزء منها فى العراق. ولم تتوطد أواصر الصلات الحضارية بين مصر والعراق فى هذه الفترة. وإن كانت قد وصلتنا ثمة إشارات يسيرة، قد تكون قرينة على وجود بعض المظاهر الحضارية المتبادلة، ومنها أنه أشتريت للمعز لدين الله جارية من بغداد رائعة الحسن تجيد الغناء، كانت تغنى له ولجلسائه، حتى أفرط فى الطرب، وقال لها تمنى ما شئتُ، فتمنت أن تغنى ما غنت فى بغداد، فلم يجد الخليفة بدأ من الوفاء لها فأرسلها إلى بغداد[٦٨٠]. وما أشار إليه المقريزى فى أحداث سنة ٣٦٣هـ أن أبا جعفر مسلم حمل إلى المعز المصحف الكبير الذى كان يُذكر أنه يخص يحيى ابن خالد بن برمك[٦٨١]، وكان أبو جعفر قد اشتراه بأربعمائة دينار[٦٨٢].

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا قطعة من نسيج الكتان[٦٨٣]، ورد عليها نص كتب بخط كوفى فى سطرين متعاكسين، يفيد بأن القطعة قد عُملت للخليفة العباسى المطيع (٣٣٤-٣٦٣هـ/ ٩٤٦-٩٧٤م) فى طراز الخاصة بشطا[٦٨٤] فى سنة تسع وخمسين وثلاثمائة[٦٨٥]، وعما يلاحظ أن مصر فى هذا التاريخ ٣٥٩هـ كانت تابعة للخلافة الفاطمية، وعليه فمن المرجح أن هذه القطعة صنعت ولم تزل أمور الدولة الفاطمية غير مستقرة بعد. وخاصة أن المناطق التى كانت تقع إلى الشرق من فرع دمياط- الواقعة شطا بينها- كانت من المناطق التى تمتعت إلى حد كبير بنوع من الحكم الذاتى شبه المستقل عن أى خلافة سواء فى مصر أو خارجها[٦٨٦]. وعلى أية حال فهى إحدى القرائن المتوافرة لدينا التى تشير إلى وجود صلات بين العراق ومصر فى أوائل العصر الفاطمى. وإن كان من المستبعد أن يكون لها صفة رسمية.

وفى عهد الخليفة الفاطمى العزيز (٣٦٥-٣٨٦هـ/ ٩٧٥-٩٩٦م)، تطورت العلاقات بين مصر والعراق وذلك بتطور الأحداث السياسية التى مرت بها العراق فى ذلك الوقت حيث سيطر عليها البويهيون[٦٨٧] شيعيى المذهب[٦٨٨]، فنشأ بينهم وبين الفاطميين تفاهم وطيد يقوم على أساس اتحادهم فى المذهب[٦٨٩]. إذ كان البويهيون رغم حرصهم على بسط نفوذهم السياسي بالعراق فقد كانوا يؤثرون الفاطميين على العباسيين من الناحية المذهبية، فاعترف السلطان البويهى عضد الدولة بن ركن الدولة (٣٦٧-٣٧٢هـ) بإمامة الخليفة الفاطمى العزيز[٦٩٠]. ومن مظاهر الصلات بين الطرفين تبادل السفراء والرسائل الودية، ومنها تلك السفارة التى أرسلها الخليفة العزيز من مصر فى سنة ٣٦٩هـ، فوصل رسوله إلى عضد الدولة ببغداد فى العاشر من شعبان وسلمه رسالة العزيز[٦٩١]، كما رد عضد الدولة على رسالة العزيز برسالة حملها رسول له من بغداد[٦٩٢] فأكرم العزيز رسول عضد الدولة بمصر كما أكرم رسوله فى بغداد[٦٩٣].

وقد أتيح لسفير الخليفة العزيز الموفد إلى السلطان عضد الدولة ببغداد أن يطلع على بعض مظاهر الحضارة فى مقر الخلافة العباسية، فحين وصل ذلك الرسول أستقبل استقبالاً حافلاً، فاصطف الجند على جانبى الطريق، وأخذ القواد وكبار رجال الدولة أماكنهم كل حسب مكانته، على حين جلس الخليفة الطائع (٣٦٣-٣٨١هـ/٩٧٤-٩٩١م) وراء الستر، وعندما رفع هذا الستر رأى الحاضرون الخليفة جالساً على عرش مرتفع ويحيط به مئات الحراس مستلين سيوفهم ومرتدين أبهى حللهم، وكان أمام الخليفة مصحف عثمان، وعلى كتفيه بردة الرسول ، وبيده قضيب الملك، وتقدم منه عضد الدولة البويهى وقبل الأرض. فأثار ذلك دهشة رسول الخليفة الفاطمى، وسأل من هذا الذى يُسجد له وتقبل الأرض بين يديه؟ أهو الإله الأعظم، فأجابه عضد الدولة: إنه خليفة الله وظله على الأرض[٦٩٤].

على أن العلاقات الودية التى جمعت ما بين العزيز وعضد الدولة، ما لبثت أن تبدلت فى أواخر عهد عضد الدولة الذى جهز قواته لغزو مصر واستردادها من الفاطميين، بعدما اتضح له خطر الفاطميين على سلطان بنى بويه، أو ما قيل من شكه فى نسب الفاطميين، وتأهب عضد الدولة بالفعل لغزو مصر وانتزاعها من أيدى الفاطميين، وكتب على أعلامه "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين وصلى الله على محمد خاتم النبيين، الطائع لله أمير المؤمنين، أدخلوا مصر إن شاء الله آمنين...." على أن هذه المحاولة لم تتم بسبب وفاة عضد الدولة[٦٩٥].

وكان من جراء الخلاف الذى دب بين العزيز وعضد الدولة أن أرسل العزيز سنة ٣٧١هـ إلى بغداد من سرق له تمثال السبع الفضى الذى على صدر زبزب[٦٩٦] عضد الدولة، فحضر الرجل إلى بغداد وتمكن من سرقة السبع المشار اليه[٦٩٧].

ويبدو أن النزاع بين الطرفين لم يقف حجر عثرة فى طريق العلاقة بين الفاطميين وبنى بويه فى العراق. فقد ظل البويهيون طوال حكمهم يشجعون المذهب الشيعى، وعرفوا بتعصبهم لأتباعه، وليس أدل على ذلك مما قام به بهاء الدولة بن عضد الدولة (٣٧٩-

٤٠٣هـ) من تدعيمه للشيعة فى بغداد حين وطدوا عزمهم على مناصرة الخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ/ ٩٩٦-١٠٢١م) الفاطمى فى مصر سنة ٣٩٨هـ[٦٩٨].

وقد أدت العلاقات الطيبة بين الفاطميين وبنى بويه إلى ازدياد نشاط الدعوة الفاطمية (الإسماعيلية) فى بلاد العراق، وخاصة زمن السلطان البويهى أبو كاليجار[٦٩٩] (٤٣٥-٤٤٠هـ). وقد اطلع بمهمة نشر تلك الدعوة المؤيد فى الدين الشيرازى[٧٠٠]، الذى يبدو أنه نجح نجاحاً كبيراً فى هذا الصدد، إلى الحد الذى خشى فيه الخليفة العباسى القائم (٤٢٢-٤٦٧هـ/١٠٣١-١٠٧٥م) على الدولة العباسية من خطره. فأرسل إلى أبى كاليجار يطلب منه ضرورة تسليم داعى الفاطميين، إلا أن أبى كاليجار لم يعره أية اهتمام، واستمر المؤيد فى نشر دعوته، وقيل أن أبى كاليجار كان يحضر بنفسه مجالس المؤيد[٧٠١].

وكانت الموصل أقرب الولايات العراقية لأملاك الفاطميين بالشام، وقد كان حكامها من العقيليين لايثبتون على ولائهم لأى من الخلافتين العباسية أو الفاطمية وكانوا إلى التمرد أقرب، وانحاز العقيليون فى بعض الأحيان إلى جانب الفاطميين فى مصر، ومنها ما حدث فى المحرم سنة ٣٨٢هـ إذ خطب المقلد العقيلى صاحب الموصل وأعمالها للخليفة العزيز كما ضرب اسمه على السكة والبنود[٧٠٢].

كما خُطب للخليفة الحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ/٩٩٦-١٠٢١م) فى بعض الأحيان بمناطق عديدة بالعراق، ففى عام ٤١١هـ خطب له معتمد الدولة أبو المنيع قرواش بن مقلد بالمدائن التى تبعد حوالى نصف مرحلة عن بغداد، وخطب له أيضاً فى الأنبار والموصل والكوفة وذلك فى أيام الخليفة العباسى القادر (٣٨١-٤٢٢هـ/٩٩١-١٠٣١م)، إلا أنه أعاد الخطبة للخليفة العباسى بعد انقطاع دام لمدة شهر، بعد أن بلغه باختلال الحاكم بأمر الله وقتله لأرباب دولته[٧٠٣]، أو لخوفه من السلطان البويهى بهاء الدولة بن عضد الدولة (ت٤٠٣هـ) الذى أرسل إليه جيشاً لمحاربته، فبادر بالاعتذار وقطع الخطبة للعلويين وأعادها للخليفة العباسى[٧٠٤].

وتمت الدعوة للخليفة الحاكم فى عام ٤١١هـ أيضاً فى مدينة الجامعين وهى الحلة[٧٠٥].وما جاورها، وذلك على يد الأمير على بن مزيد الأسدى[٧٠٦].

وكان للخليفة الفاطمى الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ/١٠٢١-١٠٣٦م) نصيب أيضاً من الدعوى فى العراق، فقد أشار المسبحى أنه وصل إلى مصر فى يوم الجمعة، الثامن عشر من ذى الحجة عام ٤١٥هـ الخبر بأن الدعوة أقيمت للخليفة الفاطمى بالبصرة والكوفة والموصل وأعمال الشرق، وذلك بعد تغلب الأتراك على الديالمة، وإخراج الديالمة من بغداد وإزالة اسم عضد الدولة من الدعوة، فخرج الديلم نحو البصرة والموصل ودعوا هناك إلى الخليفة الظاهر، ودعا الأتراك فى بغداد إلى الخليفة العباسى القادر[٧٠٧]. بل وورد ما يفيد أن الدعوة أقيمت للخليفة الظاهر فى بغداد نفسها وذلك فى عام ٤٢٥هـ. عندما حدثت فتن الأتراك بها، فكثر دعاة الخليفة الفاطمى بها واستجاب لهم أعداد كبيرة من أهل بغداد[٧٠٨].

ويُعد الخليفة الفاطمي المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ/ ١٠٣٦-١٠٩٤م) أكثر الخلفاء الفاطميين حظاً في الخطبة له ببغداد. وقد أفاده في ذلك الخلاف الذي دب بين أحد القواد الأتراك وهو البساسيري[٢٠٩] وبين الخليفة العباسي القائم بأمر الله. وتمكن البساسيري من إلزام الخليفة العباسي بكتابة كتاب أشهد عليه العدول بأنه لاحق لبني العباس في الخلافة مع وجود بني فاطمة الزهراء، وأرسل بهذا الكتاب إلى الخليفة الفاطمي المستنصر بمصر. وتمكن البساسيري في عام ٤٥٠هـ من الاستيلاء على بغداد وإقامة الخطبة فيها للخليفة المستنصر، وأجبر الخليفة العباسي على الفرار من بغداد، وفي عام ٤٥١هـ أقيمت الدعوة أيضاً للمستنصر في البصرة وواسط وجميع تلك الأعمال[٢١٠].

وليس أدل على ما أحرزه البساسيري من نصر للفاطميين في العراق، أنه إلى جانب نجاحه في إقامة الخطبة لهم في بغداد، فقد تمكن أيضاً من ضرب مسكوكات بها تحمل إسم الخليفة المستنصر وتاريخ سقوط بغداد في يديه. وقد وصلنا من هذه المسكوكات دينار في غاية الأهمية، نصه[٢١١]:

الوجه:	الظهر:
علي	معد
لا إله إلا الله	عبد الله ووليه
وحده لاشريك له	الإمام أبو تميم
محمد رسول الله	المستنصر بالله
ولي الله	أمير المؤمنين
الهامش: محمد رسول الله أرسله ..... الخ.	الهامش: بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة السلام في شهر رمضان سنة خميد (كذا) أربعمائه.

وكان من جراء استيلاء البساسيري على بغداد أن سيّر الكثير من الأموال والتحف العباسية إلى الخليفة المستنصر، ومما أرسله عمامة الخليفة القائم وثيابه وشباكه الذي كان يستند إليه عند جلوسه[٢١٢]. على أن حركة البساسيري تم القضاء عليها على يد طغرلبك[٢١٣] (٤٢٩-٤٥٥هـ) السلجوقي الذي تمكن من إعادة الخطبة ببغداد للخليفة العباسي القائم بعد أن استمرت للمستنصر طيلة أربعين خطبة، كما تمكنت قواته في عام ٤٥١هـ من قتل البساسيري[٢١٤].

وإن كانت الدعوة قد أقيمت في بغداد فترة من الزمن للخليفة المستنصر، فقد حدثت ثمة محاولات في مصر لإقامة الخطبة للخليفة العباسي القائم بأمر الله وذلك إثر الخلاف الذي دب بين المستنصر وناصر الدولة بن حمدان- زعيم الأتراك بمصر- الذي راسل السلطان السلجوقي ألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) ملك العراق في عام ٤٦٢هـ يطلب منه أن يسيّر جنوداً من قبله ليقيم الدعوة العباسية وتكون مصر له، وتمكن ألب أرسلان في عام ٤٦٣هـ من دخول حلب وانتزاعها من الخليفة المستنصر، وعزم على استكمال المسير إلى دمشق ومصر لاستردادهما للخليفة العباسي، ومنعه عن ذلك الأخبار التي وصلته بحلب

تفيد بأن ملك الروم يحاول الاستيلاء على خراسان. فعاد ألب أرسلان إلى بلاده[٢١٥]. وإن كانت عودته لم تمنع ابن حمدان بسبب سخطه الشديد على المستنصر من إقامة الخطبة للخليفة العباسي لفترة من الوقت عام ٤٦٤هـ في الإسكندرية ودمياط وجميع أنحاء الوجه البحري[٢١٦]. كما كاتب ابن حمدان الخليفة العباسي يلتمس منه إرسال الخلع إليه[٢١٧].

ويبدو أن الخليفة الفاطمي الآمر (٤٩٥-٥٢٤هـ/ ١١٠١-١١٣٠م) قد اتجه ببصره نحو العراق، ويفهم ذلك من محاولته خطب ود بعض أمرائها وأصحاب النفوذ بها، فقد أرسل في عام ٥٢٠هـ/ ١١٢٦م برسول إلى الأمير آق سنقر البرسقي صاحب الموصل والمتصرف في شئون بغداد والعراق (ت ٥٢٠هـ) وحمّله بخلع سنية وتحف مصرية وثلاثين ألف دينار. إلا أن رسول الخليفة الآمر سمع وهو في الطريق بوفاة البرسقي، فعاد بما معه من الهدايا إلى الخليفة الآمر[٢١٨].

وعلى الرغم من شدة الخلاف بين الفاطميين والعباسيين فقد تعددت سبل الاتصال الأخرى بين مصر والعراق، ويكفي أن نشير إلى أن عدداً من وزراء الدولة الفاطمية كانوا عراقيين، ومنهم أبوالقاسم علي بن أحمد الجرجائي، فهو من جرجرايا[٢١٩] إحدى قرى العراق، وصل مصر هو وأخوه عبدالله محمد فخدم بالريف والصعيد، وتولى بعض المناصب في خلافة الحاكم بأمر الله إلى أن استوزره الخليفة الظاهر (٤١١-٤٢٧هـ/ ١٠٢١-١٠٣٦م)، ثم استمر في الوزارة في عهد الخليفة المستنصر حتى وفاته عام ٤٣٦هـ[٢٢٠]. ومنهم أيضاً الأجل المعظم فخر الملك أبو شجاع محمد بن الأشرف (ت٤٦٦هـ) الذي تولى الوزارة فترة في خلافة المستنصر، وقد كان من رؤساء العراقيين[٢٢١].

ولم تقف سوء العلاقات بين الفاطميين في مصر والعباسيين في العراق حجر عثرة أمام الانتقال بين القطرين وخاصة أثناء الأزمات والاضطرابات، ومنها تلك الاضطرابات التي حدثت في العراق في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م التي أدت إلى هجرة أعداد كبيرة من أهل بغداد والعراق إلى مصر[٢٢٢]. وفي المقابل فقد كانت العراق ملجأ لبعض المصريين عند حدوث الشدة المستنصرية، والتي من جرائها اضطرت بنات المستنصر وأمه إلى الفرار إلى بغداد في عام ٤٦٢هـ هرباً من الجوع. كما تفرق أهل مصر في البلاد[٢٢٣] فوصلت منهم أعداد كبيرة إلى العراق[٢٢٤].

وكان لمصر والعراق في هذا العصر علاقات تجارية نشطة، وربما ساهم على تواجدها في أوائل العصر الفاطمي تلك العلاقة الطيبة بين السلطان البويهي عضد الدولة والخليفة الفاطمي العزيز بالله[٢٢٥]. وليس أدل على قوة تلك العلاقات التجارية وكثرة التجار العراقيين بمصر، إنشاء المأمون البطائحي - وزير الخليفة الآمر بأحكام الله- في عام ٥١٦هـ/١٢٢٢م "الوكالة الآمرية" والتي خُصصت للتجار العراقيين والسوريين الوافدين إلى مصر بغرض التجارة[٢٢٦]. وقد أفاضت المصادر التاريخية في ذكر التجار العراقيين المتواجدين بمصر في العصر الفاطمي، أو الإشارة إلى السماسرة الذين كانوا يعملون فيما يرد من متاع بغداد[٢٢٧].

وتُعد المنسوجات من أهم أنواع السلع التي تبودلت بين مصر والعراق، وقد قُدر ما صدرته تنيس من منسوجات إلى العراق حتى تولى أبو الفرج يعقوب بن كلس الوزارة

للخليفة العزيز بما تتراوح قيمته من عشرين ألف إلى ثلاثين ألف دينار سنوياً[٧٢٨]. وكان التجار العراقيون يفدون إلى مصر لشراء ما يلزمهم من المنسوجات الصوفية التى اشتهرت أسيوط بصناعتها، كما كانوا يقبلون على شحن سفنهم بكميات من الشروب المصنوعة فى تنيس ودمياط[٧٢٩] أو يحملها التجار المصريون إلى هناك[٧٣٠]. أما بالنسبة للمنسوجات العراقية[٧٣١] التى وجدت طريقها إلى مصر فى العصر الفاطمى فكان من أهمها المنسوجات الحريرية المعروفة بالعتابية[٧٣٢]، التى ظهرت فى مصر فى عهد الخليفة العزيز إثر العلاقة الطيبة بينه وبين عضد الدولة بن بويه[٧٣٣].

وليس أدل على أهمية السلع والمنتجات العراقية فى مصر أن الخلفاء الفاطميين كانوا يحتفظون فى خزائنهم بثياب بعض الخلفاء العباسيين[٧٣٤]، كما حوت خزائنهم أيضاً الكثير من أنواع المنسوجات التى كانت تصنع ببغداد وتصدر إلى مصر[٧٣٥]. ويستدل مما تركه الخلفاء الفاطميين أو ذريتهم أنهم كانوا شغوفين باقتناء التحف العباسية، فكان مما تركته السيدة راشدة بنت المعز لدين الله حين وفاتها فى سنة ٤٤٢هـ، بيت الرشيد الخز الأسود الذى مات فيه بطوس[٧٣٦]. ومما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أكثر من مائة كأس من حجر البادزهر ونصب وأشباهها كتب على أكثرها إسم هارون الرشيد[٧٣٧]، وعدة صناديق مملوءة أقلاماً مبرية من براية الوزير العباسى ابن مقلة[٧٣٨] وابن البواب[٧٣٩] وغيرهما[٧٤٠]. ووجد فى بعض الخزائن حصير ذهب وزنها ثمانية عشر رطلاً، قيل إنها الحصير التى جلبت عليها بوران بنت الحسن بن سهل عند زواجها بالخليفة العباسى المأمون فى عام ٢٢٠هـ[٧٤١]، ووجد أيضاً خزائن مملوءة من سائر أنواع الصوانى المذهبة المدهونة ببغداد[٧٤٢].

وتمثل ظاهرة انتقال الفنانين والصناع من العراق إلى مصر فى العصر الفاطمى أحد أهم أسباب ظهور التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون الفاطمية. ويُعد الخزافون العراقيون من أكثر الطوائف التى أقبلت على مصر فى هذا العصر، وخاصة بعد انهيار صناعة الخزف فى العراق اعتباراً من القرن الرابع الهجرى /١٠م ومن المعتقد أن هؤلاء الخزافين أنشأوا مزيداً من مصانع الخزف فى القاهرة[٧٤٣]، ويؤكد بعض العلماء أن الخزافين العراقيين أحضروا معهم إلى القاهرة أسرار صناعتهم وعنهم نقلها الخزافون المصريون وهو ما تؤكده الأدلة المادية[٧٤٤].

ويبدو أن النساجين العراقيين قد تواجدوا فى مصر أيضاً فى العصر الفاطمى، فيرى بعض العلماء أن ظهور نسيج العتابية العراقى لأول مرة فى مصر زمن الخليفة العزيز يرجع إلى وفود كثير من نساج بغداد إلى مصر إثر العلاقات الطيبة التى اكتنفت العلاقات بين العزيز وعضد الدولة البويهى، وأن هؤلاء الصناع أنشأوا فى مصر مصانع لانتاج هذا النوع وغيره من المنسوجات العراقية[٧٤٥]، وأنه تم بدار الديباج فى مصر تقليد لمنسوجات العتابية، بل وتفوقت مصر فى صناعتها وأصبحت تصدرها إلى بغداد[٧٤٦]. كما أفادت وثائق الجنيزة بوصول صائغ من بغداد إلى مصر فى العصر الفاطمى[٧٤٧].

ويبدو أن المصورين العراقيين قد وجدوا أرضاً خصبة لهم في مصر في هذا العصر. فوفد الكثير منهم إليها وساهموا في النهضة الفنية التي شهدها العصر الفاطمي، وتفيدنا المصادر التاريخية أن جامع القرافة الذي شيدته السيدة تغريد أم الخليفة العزيز بالله عام ٣٦٦هـ أنه قد ساهم في تزيينه وزخرفته فنانون من البصرة[٢٤٨]. هذا ويُعد قدوم الفنان والمصور العراقي ابن عزيز إلى القاهرة من أهم الدلائل على مدى تفاعل الحركة الفنية ويسرها بين العراق ومصر. فبمجرد أن أبدى الوزير الفاطمي اليازوري تذمره من المصور المصري القصير بسبب اشتطاطه في أجره قام باستدعاء المصور ابن عزيز من العراق[٢٤٩].

ولكن هل اقتصر دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق عند حد نقل التأثيرات الفنية من العراق إلى مصر فحسب؟ إن الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر سوف تكشف أن العراق كان لها دور غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية من مناطق أخرى إلى مصر وخاصة في الفترة التي خضعت مصر فيها للخلافة العباسية. وفي الحقيقة إن أهمية إلقاء الضوء على الصلات الفنية بين العراق وبعض المناطق كإيران وأواسط آسيا والصين والهند وشرق أوربا، لها من الأهمية في الدراسة بمكان، بحيث يصعب غض الطرف عنها، لإمكانية وفود تأثيرات فنية من هذه المناطق إلى مصر عبر العراق، إذ ارتبطت العراق بصلات حضارية عميقة مع هذه البلدان التي كان لها تأثيرات فنية قوية ومباشرة على الفن العراقي في العصر الإسلامي، وكان للعراق أيضاً صلات قوية ومتميزة ومتعددة في نفس الوقت مع مصر.

فالعراق منذ القدم يُعد من أكثر البلاد الذي تعاقبت عليه أمم مختلفة، ومدنيات متتابعة، وزادت تلك الميزة في العصر العباسي حين كان عاصمة للخلافة، فكان مقصداً للعنصر الأرستقراطي من الفرس، وكان محط الراحلين من الهند والروم وغيرهم، وكان يجلب إليه الرقيق من كل جنس، فكانت كل أمة تعرض فيه ألواناً من فنونها وحضارتها، فأصبح أشبه بمعرض عام مستمد من حضارات مختلفة. وفي المقابل استفادت البلدان الأخرى من حضارته[٢٥٠].

وقد أتيح لموقع بغداد الجغرافي المتميز أن تتدفق عليه من البادية سلع مصر والشام ومن البحر منتجات الصين وعن طريق نهر دجلة تصله واردات الموصل وبلاد الروم[٢٥١]، وغير ذلك من تجارات العالم. ومن ثم فقد تنوعت المنتجات التي وصلت العراق، فنجد من بينها الحرير والخزف والمسك ترد إليه من الصين وقد كان لها سوقاً خاصاً في بغداد. والبهارات والمعادن والأصباغ من الهند، والياقوت واللازورد والنسيج والرقيق من بلاد الروم وأواسط آسيا، والشمع والعسل والفراء والجواري والعبيد من روسيا. والعاج والذهب والعبيد السود من شرقي أفريقيا، وتأتيه المنسوجات من مصر. والزجاج والنحاس من سوريا. والقماش المقصب واللؤلؤ والأسلحة من الجزيرة العربية. والحرير والعطور من فارس[٢٥٢].

ونستهل هذا المحور من الدراسة بإلقاء الضوء على الصلات الفنية بين العراق وإيران: والعلاقة بين القطرين سحيقة في القدم لا مجال للخوض فيها، ويكفي أن نشير إلى إدراك مؤرخي العصور الوسطى أن الحضارة الفارسية قامت على أكتاف الحضارة العراقية.

وفي ذلك يذكر المسعودي: "ذكر جماعة من أهل التبصرة والبحث، ومن ذى العناية بأخبار ملوك العالم أن ملوك بابل- وهم النبط وغيرهم المعروفين بالكلدانيين- هم أول ملوك العالم الذين مهدوا الأرض بالعمارة، وأن الفرس الأولى إنما أخذت من هؤلاء، كما أخذت الروم الملك من اليونانيين[٧٥٣]".

وأثر الفنون والعمائر العراقية القديمة فى الفنون والعمائر الفارسية أمر ظاهر ولا جدال فيه[٧٥٤]. مما حدا ببعض العلماء القول بأنه: "لم يكن الفن الساسانى إلا تجديداً للفن الفارسى القديم وهو فن رافدى فى جذوره وملامحه"[٧٥٥]. ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى بعض العناصر التى وصلت إلى الفن الإسلامى من خلال الفن الساسانى، رغم أنها ذات أصل عراقى ونذكر منها المراوح النخيلية[٧٥٦]، وشجرة الحياة[٧٥٧](شكل١٩)، والحيوانات المجنحة والشرافات التى تعلو الجدران، فجميعها كانت معروفة فى الفن الآشورى[٧٥٨].

وكان من الطبيعى أن يثمر خضوع العراق لحكم ثلاث أسرات إيرانية وهى الأخمينية[٧٥٩] والفرثية[٧٦٠] والساسانية[٧٦١] عن تفاعل الحضارة العراقية مع الحضارة الإيرانية، وخاصة مع فنون الدولة الساسانية التى كانت بالعراق قبل الفتح الإسلامى، ويكفى أن نشير فى ذلك من آثار هذه الأسرة إلى إيوان كسرى[٧٦٢]، وما له من أهمية بعد ذلك فى الفن الإسلامى، يمكن أن ندركها على سبيل المثال مما ذكره بعض المؤرخين عن القصور الفاطمية فى مصر، حيث ذكر: "وقد عاينت فيها إيواناً يقولون أنه بنى على مقدار إيوان كسرى الذى بالمدائن من أرض العراق، وكان يجلس فيه خلفاؤهم[٧٦٣]".

ومن الجدير بالذكر أن نقوش إيوان كسرى، أو بعضها، كانت لم تزل شاخصة حتى العصر العباسى، وأتيح للشاعر البحترى (ت٢٨٤هـ) أن يشير إليها فى قصيدته السينية المشهورة، والتى وصف فيها إيوان كسرى وزخارفه[٧٦٤]، ومن ثم فإمكانية تأثيرها فى الفن الإسلامى أمر ليس ببعيد.

هذا وقد كان للفرس دور فى المنشآت العراقية منذ أوائل العصر الإسلامى، فمسجد الكوفة الذى بنى عام ١٧هـ، قد جدد على يد زياد بن أبيه عامل معاوية بن أبى سفيان وذلك فى عام ٥٠هـ بإشراف مهندسين من الفرس[٧٦٥].

ونحت العلاقات بين العراق وإيران فى العصر العباسى منحى خطيراً، فقد كانت الثورة العباسية ثورة إيرانية خالصة بزغت من خراسان ووجدت صدى لها ومنطلقاً فى مدن إيران وريفها، وهو ما تؤكده أحداث الثورة العباسية منذ اندلاعها سنة ١٢٩هـ حتى تمت البيعة للخليفة العباسى الأول وقضى على الخلافة الأموية عام ١٣٢هـ[٧٦٦].

وأدى قيام الدولة العباسية على أكتاف الفرس، إلى ازدياد نفوذهم السياسى والحضارى خاصة فى الشطر الأول من هذه الدولة. فظهر أثرهم جلياً فى المجتمع الإسلامى، وخاصة فيما يتعلق بمظاهر الترف، مثل بناء القصور، وتعدد الأزياء، وظهور ألوان فارسية من الأطعمة، فضلاً عن الاحتفالات ببعض الأعياد الفارسية كالنيروز والمهرجان، وغير ذلك[٧٦٧].

كما سيطر العنصر الفارسي على الجهاز الإداري في حاضرة الخلافة والولايات التابعة لها[٢٦٨]. وغلبوا على جميع دواوين الدولة، وكانت بأيديهم مقاليد السياسة العباسية[٢٦٩].

وكان من الطبيعي أن التقاليد الفارسية التي سيطرت على الحياة الاجتماعية في العراق في العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ) أن يمتد تأثيرها إلى الولايات الخاضعة للخلافة، ونشير من ذلك إلى ما يتعلق منها بالأزياء. حيث أصبح اللباس الفارسي لباس البلاط الرسمي، إذ أمر الخليفة أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨هـ/ ٧٥٤-٧٧٥م) في عام ١٥٣هـ بجعل أغطية الرأس الفارسية الطويلة السوداء المخروطية لباساً رسمياً[٢٧٠]. كما انتشرت ضروب الأزياء الفارسية وتقاليدها، فاتخذ القضاة القلانس العظام، واتخذ الخلفاء العمائم على القلانس، وتفننوا في العمامة ونوعها تبعاً للطبقات كما كان يفعل الفرس. فللخلفاء عمة، وللفقهاء عمة، وللبغالين عمة، وللأعراب عمة. ولكل قوم زي، فللقضاء زي، وللشرطة زي، ولكل مرتبة زي. فمنهم من يلبس المبطنة، ومنهم من يلبس الدراعة. ومنهم من يلبس "البازكند"، وكان الشعراء يلبسون الوشي والمقطعات، والأردية السود[٢٧١]. وكانوا في البلاط يقلدون عادات ملوك آل ساسان فأدخلوا الثياب المزركشة بالنقوش المذهبة. وقد وصلتنا قطعة من المسكوكات من عهد الخليفة المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ) عليها صورته ومرتدياً لباساً فارسياً خفيفاً[٢٧٢]، وكان هذا الخليفة قد أمر جنوده أن يحملوا سيوفهم معلقة حول الوسط طبقاً للتقليد الفارسي، بينما كان العرب يحملون سيوفهم معلقة من الكتف[٢٧٣].

وليس أدل على ظهور تلك التقاليد الفارسية في مصر خلال العصر العباسي الأول ما أقدم عليه والي مصر يحيى بن داود من قبل الخليفة المهدي (١٦٢-١٦٤هـ) حيث أجبر الفقهاء والأشراف والأعيان على لبس القلانس والتشبه بتقاليد الفرس، كما هو سائد في عقر الخلافة العباسية[٢٧٤].

كما لم يقتصر التأثير الفارسي في الخلافة العباسية على الرجال، بل تعدى ذلك إلى أزياء النساء، فأكثرن من استعمال الحلي والمجوهرات والأحزمة وغيرها مما كان معروفاً لدى الفرس[٢٧٥].

وقد أقبل خلفاء بني العباس على المنسوجات الإيرانية وقد ورد أن الخليفة المكتفي بالله (٢٨٩-٢٩٥هـ) ترك ٦٣,٠٠٠ من الأثواب الخراسانية المروية و ١٣,٠٠٠ من العمائم المروية و ١٨,٠٠٠ من البطائن التي تُحمل من كرمان[٢٧٦]. وقد وصلتنا بعض قطع النسيج التي صنعت لبعض الخلفاء العباسيين في طراز الخاصة بمرو[٢٧٧] وطراز الخاصة بنيسابور[٢٧٨] وغيرها.

كما استمرت شهرة البسط الفارسية المعروفة باسم "السوسنجرد" في العصر العباسي كفراش لمجالس الخلافة، ووصلنا وصف بساط مجلس الخليفة المتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ) في قصر الخلافة بسامراء، بأنه كان يحتوى عدداً من الصور الآدمية المرسومة داخل دوائر حول البساط، وكانت تصاحب الصور بعض النقوش الكتابية باللغة الفارسية التي تدل على أصحابها، ومنها صورة "شيرويه" قاتل أباه[٢٧٩].

وقد ورد فى كتاب "ألف ليلةوليلة" ما يفيد أن الخليفة هارون الرشيد (١٧٠-١٩٢هـ) زخرف قاعة شيدها فى حديقة قصره ببغداد برسوم على نمط الرسوم الساسانية[٢٨٠].

وكان الخلفاء العباسيون يستعينون بمهدسين وفنانين من بلاد فارس لتشييد عمائرهم في العراق، ومن ذلك ما أقدم عليه الخليفة المنصور عندما عزم على بناء بغداد، فقد إستعان فى تخطيطها وإقامة قصره فيها بمعمار فارسي هو أبو سهل النوبختي، ومما ورد من وصف لقصر المنصور يستدل على أنه كان نموذجاً لقصور ملوك الفرس[٢٨١].

ويهمنا ونحن فى هذا الصدد أن نشير إلى أن العديد من الأسر الفارسية الأصل قد استقرت فى العراق فى العصر العباسى، وبدون الدخول فى تفاصيل يكفينا أن نشير إلى أسرتين منهم لما لهما من صلة بفارس والعراق من ناحية وبمصر من ناحية أخرى، أولهما الماذدرائيون فهم أسرة فارسية الأصل ونسبوا إلى ماذرايا أو مادرايا وهى قرية من أعمال البصرة وقيل من أعمال واسط، وقد نزح بعض أفرادها إلى مصر منذ عهد أحمد بن طولون فوجدوا فيها الرخاء والنجاح فأقدموا على استدعاء بعض أفراد أسرتهم من العراق وتبعهم آخرون، وقد تمكن بعضهم من تولي وظائف هامة فى مصر[٢٨٢]. أما ثانى هذه الأسر فهى عائلة التسترى التى اشتهرت بنسج الثياب التسترية فى أسواق الكرخ ببغداد[٢٨٣]، وقدم بعض أفرادها إلى مصر وكان لهم أهميتهم بها فى العصر الفاطمى[٢٨٤].

كما نود التأكيد على هجرة تمت من بلاد فارس قام بها أتباع مانى[٢٨٥] إلى العراق فقد وصلها الكثير منهم فى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، وقويت شوكتهم فى عهد الخليفة المأمون (١٩٨-٢٠١هـ)، ويبدو أنه كان لهم تواجد كبير فيما بعد، حيث ورد أنه فى عام ٣١١هـ أحرقت على باب العامة ببغداد صورة مانى وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب، وكان له قدر[٢٨٦].

ولم يقتصر التأثير الفارسى فى العراق على الفرس ألفسهم، فقد ساهم الأتراك فى ذلك أيضاً، حيث كانوا يتوقفون بعض الوقت فى أراضى إيران وهم فى طريقهم من موطنهم بآسيا الوسطى إلى العراق، وهناك كانوا يتأثرون تأثراً كبيراً بتقاليد الفرس ثم ينقلونها إلى العراق[٢٨٧].

وإذا كانت الدراسات التاريخية تؤكد على اصطباغ المجتمع العراقى فى العصر العباسى الأول بالتقاليد الفارسية، فإن ما وصلنا من فنون هذا العصر يُعد خير دليل وبرهان على عمق التأثيرات الفنية الفارسية فى الفنون العباسية. ولما كانت الفنون بمصر فى العصر العباسي بل وبعد ذلك تتصل اتصالاً وثيقاً بالفنون العباسية فى العراق والتى هى بدورها مشبعة بالتأثيرات الفارسية، فمن المفيد أن نلقى الضوء على جوانب من تأثر الفنون العباسية فى العراق بالمظاهر الفنية الفارسية.

فنجد على سبيل المثال فى قصر الخليفة المعتصم بسامراء المعروف بالجوسق الخاقانى، إلى جانب تأثره من حيث التصميم بطراز القصور الساسانية[٢٨٨]، فإن الرسوم الجدارية وما عثر عليه من لقى أثرية كانت مفعمة بالتأثيرات الساسانية. ففى رسم يمثل راقصتين (شكل٢٠) يلاحظ أنهما مرسومتان فى تراصف وتماثل تامين وهى إحدى

الخصائص التي كانت معروفة عن الفن الساساني[٢٨٩]. كما تبدو هذه التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم خصلات الشعر والأقراط وأسلوب رسم الوجه[٢٩٠]. كما عثر في قصر الجوسق الخاقاني على سرداب صغير في مدخله قاعة مربعة يزين جدرانها إفريز من نقوش على الجص تمثل إبلاً ذات سنامين تسير في هدوء واتزان. وأسلوب رسم الإبل ذات السنامين يذكرنا بمثيلاتها المرسومة بالحفر البارز على جانب السلم الكبير لقاعة الامبراطور اجزركسيس في برسبوليس بإيران[٢٩١].

وكُشف أسفل إحدى قاعات العرش بالجوسق الخاقاني عن مجموعة من الاسطوانات الفخارية تحتوى على رسوم مختلفة يشتمل بعضها على تأثيرات ساسانية. ومن هذه الاسطوانات واحدة تمثل رجلاً أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيواناً (شكل٢١). وقد اختلفت آراء العلماء في تحديد مصدر هذا الرسم. فيُعتقد أن الحيوان إذا كان يمثل عجلاً فيكون الرسم ممثلاً لقصة بهرام جور ومحظية فتنة أو أزدة التي عُرفت في الأدب الفارسي وكثر تمثيلها في الفن الإسلامي، أما وإن كان الحيوان يمثل خروفاً فهي تشير إلى قصة الراعي الصالح التي ورد ذكرها في الإنجيل وشاع تمثيلها في الفن المسيحي[٢٩٢] (شكل٢٢). كما يُعتقد أن الرسم يمثل أحد فتيان سامراء الأتراك- كما تشير ملابسه- المملوكين لأحد الخلفاء العباسيين وأن هذا الفتى يحمل غزالاً هدية. على أن الرأي الأرجح أن ذلك الرسم يمثل قصة بهرام جور وأزدة الفارسية السابق الإشارة إليها، ويؤيد ذلك الرأي سيادة التأثيرات الساسانية في الرسوم الجدارية بقصر الجوسق الخاقاني، وكذلك انتشار هذه القصة الفارسية في تزيين المنتجات الفنية الإسلامية في إيران معتمدة على أصول ساسانية وبخاصة تلك التي ظهرت على التحف الفضية الساسانية[٢٩٣].

ومن هذه الاسطوانات واحدة تمثل رسماً آدمياً في مُنطقة يحدها إطار من حبيبات اللؤلؤ، وفوق هذا الرسم كلمتا "مفلح" و "مشمس" (شكل٢٣) وقد تعددت آراء العلماء في تفسير هاتين الكلمتين، ومما ذكر، أن كلمة مشمس تمثل إحدى درجات المانوية الخمس التي أشار إليها ابن النديم في الفهرست حين ذكر "المراتب الخمس في هذا المذهب. ولما كانت هذه الكلمة "مشمس" أضيفت إلى اسمين وردا بتلك الاسطوانات وهما "أحمد بن موسى" و "مفلح" السابق الإشارة إليهما، فربما تدل على أنهما في المرتبة الثانية من المانوية، وخاصة أن هؤلاء كانوا متواجدين بكثرة في العراق، وكانوا في أسمائهم ومظهرهم كالمسلمين تماماً، وإن صح هذا الاحتمال فتكون رسوم القسس الواردة على بعض هذه الاسطوانات[٢٩٤] تمثل قسس المانوية، ومن ثم يمكن إدراك رسم الفنانين موضوعات زخرفية ساسانية وغير دينية[٢٩٥].

أما بالنسبة لكسوة جدران قصور سامراء بالزخارف الجصية، فترجع هذه الفكرة إلى البارثيين والساسانيين الذين زخرفوا قصورهم بزخارف جصية بارزة[٢٩٦].

وتُعد الفنون التطبيقية- من خزف وخشب ومعادن ونسيج ... الخ- العباسية في العراق من الميادين التي نهلت من الفنون الساسانية فظهرت عليها التأثيرات الساسانية بصورة فعالة[٢٩٧].

وعلى أية حال فإنه كانت قد ظهرت فى فنون سامراء بعض التأثيرات الأخرى فإن السمة الغالبة على فنونه وبخاصة الرسوم الجدارية إنما هى التأثيرات المستمدة من التقاليد الفنية الساسانية[٧٩٨].

ومن ثم فإن كان وكما سبقت الإشارة أن فن سامراء كان فناً امبراطورياً امتد أثره إلى سائر الولايات الإسلامية، فمن الطبيعى أن يخرج هذا الفن من تلك المدينة وهو مشبع بالتأثيرات الفنية الساسانية[٧٩٩]، وقد ظهر ترديد صدى هذه التأثيرات فى الفنون الإسلامية بمصر فظهرت فيه كثير من السمات الفنية العراقية والتى هى بدورها مستمدة على الأكثر من العناصر الفنية الساسانية[٨٠٠].

أما بالنسبة لعلاقات الدولة العباسية بالأتراك فى بلاد ما وراء النهر، فالصلة بينهم بعيدة ترجع إلى ما قبل قيام الخلافة العباسية، إذ شاركت أعداد كبيرة منهم فى الجيش العباسى الذى تقدم من خراسان للقضاء على الدولة الأموية، وكان لهم تواجد فى بغداد منذ تأسيسها واستوطن بها عدد منهم وأقطعوا فيها خططاً، كما كان لبعضهم مكانة فى بلاط الخليفة المنصور[٨٠١].

ثم استمر تقاطر أهل ما وراء النهر إلى العراق فى العصر العباسى الأول، وكان كثير من الأتراك يأتون إلى بغداد عن طريق أسواق الرقيق وخاصة فى سمرقند ومدن خراسان، وقد انجب بعض الخلفاء العباسيين من جواريهم التركيات أولاداً فكانت أم المعتصم بن هارون الرشيد أمة تركية[٨٠٢]، واستقدم الخليفة المأمون عدداً من المحاربين الأتراك الذين جلبهم من بلاد ما وراء النهر وخاصة من فرغانة والصغد والأشروسنية وأهل الشاش[٨٠٣].

ويُعد الخليفة المعتصم أكثر الخلفاء العباسيين جلباً للأتراك والإستعانة بهم، وكوّن منهم حرس الخلافة الخاص[٨٠٤]. وقد بلغ عددهم فى عهده سبعين ألفاً، حرص على أن تبقى دمائهم متميزة، فجلب لهم نساءً من جنسهم زوجهن لهم ومنعهم أن يتزوجوا من غيرهن[٨٠٥]. وكان المعتصم يحرص على تمييز جنده من الأتراك عن سائر جنوده، وذلك بإلباسهم الديباج والمناطق المذهبة والحلية المذهبة[٨٠٦].

وبسبب ازدياد أعداد هؤلاء الأتراك وإثارتهم الاضطرابات فى بغداد وتذمر الأهالى من عنتهم وتعسفهم، قام المعتصم بإنشاء مدينة جديدة لهم، وشرع فى بنائها عام ٢٢١هـ عند موضع كان قد شيد فيه قصراً لمولاه التركى أشناس[٨٠٧].

ولما ولى الواثق بن المعتصم الخلافة (٢٢٧-٢٣٢هـ) سار على نهج أبيه فى الإكثار من الأتراك، واعتمد عليهم حتى صارت فى قبضة يدهم بعض المناصب العليا، فاستخلص أشناس التركى على السلطنة وألبسه تاجاً مرصعاً بالجواهر، كما أسند إليه أعمال الجزيرة، وبلاد الشام ومصر، إلا أنه لم يغادر سامراء مقر الخلافة، وأناب على هذه الولايات ولاة من قبله، كما عهد الواثق إلى القائد التركى إيتاخ بولاية خراسان والسند وكور دجلة[٨٠٨].

وبلغ تسلط الأتراك مداه بعد ذلك فى سامراء منذ أن تولى الخلافة المتوكل (٢٣٢-٢٤٦هـ) حتى المعتمد (٢٥٦-٢٧٩هـ) الذى هجر سامراء[٨٥٠] وعاد إلى بغداد سنة ٢٦٠هـ كمقر للخلافة مرة أخرى[٨٠٩].

ولكن هل كان لهؤلاء الأتراك نصيب من المساهمة في الحياة الاجتماعية والفنية في حقبة سامراء؟ يبدو أن الشق الأول من السؤال لايحتاج إلى كبير عناء. فلكل مجتمع على وجه الأرض عاداته وتقاليده الخاصة، ومن الطبيعي أن يحمل هؤلاء الأتراك معهم إلى البلاط العباسي سمات من عاداتهم وتقاليدهم فيؤثرون في مجتمعه[٨١١].

أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال وهو المتعلق بتحديد قدر مساهمتهم في فنون سامراء، فهي من الأمور شديدة التعقيد التي اختلف عليها علماء الفنون والآثار[٨١٢]. فبينما يرى البعض "أننا لانرى في تصاوير سامراء أي أثر يذكر لأساليب التصوير في أواسط آسيا"[٨١٣]، يرى البعض الآخر أن رسوم النساء في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء تظهر بوجوه مستديرة ممتلئة وبعيون لوزية ذات حدقات كبيرة، وأنف مستقيم، والفم على هيئة خط مستقيم من أعلى وخط منحن من أسفل، أما شعرهن فأسود غزير ينسدل على الكتفين على هيئة ضفيرتين (الشكلان٢٤، ٢٥). ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الرسم مشتق من أمثلة وجدت في أواسط آسيا ونقلها الأتراك إلى العراق[٨١٤]. كما تظهر في رسوم سامراء الجدارية أيضاً نفس أنواع الملابس التي عُرفت عند الجنود الأتراك الأويغوريين، المتمثلة في قفطان مضموم إلى الوسط بحزام تتدلى منه أربطة تتعلق بها أكياس وأشياء أخرى عما يلزم الجندي، وعلى ذراع القفطان شريط طراز[٨١٥] (شكل٢١).

أما بالنسبة لزخارف سامراء الجصية، فبينما يرى بعض العلماء وعلى رأسهم "Strzygowski" و "Küehnel" أن ظاهرة القطاع المائل أو المشطوف قد ظهرت في سامراء بتأثير من الأتراك[٨١٦]. فقد تحفظ البعض الآخر على ذلك تحفظاً هو أقرب إلى الرفض، وأقر بأن دور الأتراك اقتصر على الحياة السياسية والإدارية. "أما الناحية الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها"[٨١٧]. وهو أمر لايتفق مع الرأى القائل بظهور عناصر زخرفية في سامراء وثيقة الصلة بالوحدات الفنية لأتراك آسيا الوسطى، وأن تفسير ظهور تلك العناصر يرجع إلى مساهمة بعض الفنانين والصناع الأتراك الذين جلبهم من بلاد ما وراء النهر القائد أشناس الذى عهد إليه الخليفة المعتصم بانشاء هذه المدينة[٨١٨].

وعلى أية حال فمن الطبيعي أن يكون ظهور العادات والتقاليد التركية في البلاط العباسي بسامراء وكذلك وجود تأثيرهم الفني بها- وهو أمر يميل الباحث إلى الأخذ به- إيذاناً بظهور تأثيراتهم في مصر وخاصة في العصرين الطولوني والإخشيدى إذ أنهما دولتين تركيتين.

على أن تواجد العنصر التركى في بغداد لم ينته بانتهاء عصر سامراء، إذ استمر تواجدهم بعد ذلك في العراق، كما كان يصل بعضهم كهدايا للخلفاء العباسيين من قبل حكام بلاد ما وراء النهر، ومنهم هؤلاء الذين أرسلهم إسماعيل بن أحمد الساماني في عام ٢٨٠هـ إلى الخليفة المعتضد (٢٧٩- ٢٨٩م)[٨١٩].

ومنذ أن دخل القائد السلجوقي طغرلبك إلى بغداد لنجدة الخليفة العباسي القائم بأمر الله من خطر البساسيرى واستئثار بني بويه بالسلطة بدأت حقبة جديدة للنفوذ التركي في العراق[٨٢٠]. بل ودخل العالم الإسلامي في أحد أطواره المهمة، إذ نتج عن دخول

السلاجقة مسرح الأحداث في مقر الخلافة العباسية أن تغلغلت العناصر التركية في العالم الإسلامي، فظهرت أنظمة جديدة تنظم أوجه نشاط الدولة وإدارتها[٨٢١] وكان من الطبيعي أن يحمل السلاجقة معهم من أواسط آسيا إلى بلاد الخلافة كثير من عاداتهم وتقاليدهم الفنية[٨٢٢].

وعلى الرغم من أن هناك ثمة علاقات بين مصر في العصر الفاطمي والأتراك السلاجقة[٨٢٣]، فمن المنطقي أن تكون العراق أحد المعابر المهمة التي سلكتها التأثيرات السلجوقية التي وفدت على مصر في العصر الفاطمي والتي سوف تتضح في الدراسة.

وفيما يتعلق بصلات العراق مع بلاد السند والهند؛ فهي ترجع بجذورها إلى العهود القديمة، وقيل إن السبب الرئيسي فيما بلغته العراق في العصر البابلي من رخاء وازدهار إنما يرجع إلى علاقاتها التجارية مع بلاد الهند[٨٢٤].

وارتبطت الهند بالعراق منذ بداية العصر الإسلامي، فبعد تمصير البصرة (١٤هـ) والكوفة (١٧هـ) صارت العراق مركزاً حربياً وسياسياً وحكومياً لجميع بلاد الشرق ومن ضمنها الهند والسند، كما أضيفت بلاد الهند إلى سواد البصرة، وكان أمير البصرة يرسل أمراء وولاة، وجيوشاً وقواداً إلى الهند، كما كان مسئولاً عن جميع شئون هذه البلاد[٨٢٥]. واستمرت الهند تحت أيدي أمراء البصرة والعراق منذ أيام عمر بن الخطاب إلى عصر الخليفة العباسي المأمون، حتى ولي على السند بشر بن يزيد بن حاتم بن قبيصة بن المهلب في سنة ٢٠٥هـ على أن يحمل كل عام ألف ألف درهم من أموال السند فصارت منفصلة عن الخلافة ومجالاً للمتغلبين[٨٢٦].

وإذا كانت بلاد السند والهند قد شُرع في فتحها منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب ، وأصاب الأمويون في ذلك نجاحاً كبيراً[٨٢٧]، فقد لعب الخلفاء العباسيون دوراً مهماً في استكمال فتوح تلك البلاد، إذ ولي الخليفة أبو جعفر المنصور عليها هشام بن عمرو التغلبي في سنة ١٤٢هـ، فتوسع في فتوحها شمالاً، ففتح "كابل" و "كشمير"، وأصاب منها سبياً ورقيقاً كثيراً[٨٢٨].

وأدى فتوح العباسيين في السند والهند إلى تدفق مغانمها على العراق، ومنها تلك التي أرسلها عمران بن موسى بن يحيى بن خالد بن برمك (ت٢٢٧هـ) إلى الخليفة الواثق بالله (٢٢٧-٢٣٢هـ)، فقد أرسل إليه من سبي الهند نحو من ألفي رأس، والعديد من هدايا وأمتعة السند وطُرفها والمسك والعنبر والعود وآنية الذهب والكراسي من العود الهندي، والتيجان المكللة بالجوهر والذهب، والفضة بما قيمته ألفي ألف وأكثر، إلى جانب الكثير من الحيوانات والطيور التي لا تتواجد إلا بها[٨٢٩]. وكذلك تلك التي أرسلها عمرو بن الليث إلى الخليفة المعتضد (٢٧٩-٢٨٩هـ)، وكان من بينها صنم من نحاس على هيئة إمرأة لها أربع أيد وعليها وشاحان من فضة مرصعان بالجوهر الأحمر والأبيض، وبين يدي هذا التمثال أصنام صغار لها أيدي ووجوه وعليها الحلي والجواهر، وكان هذا التمثال قد سُير إلى دار المعتضد ثم عرض في مجلس الشرطة على الناس لمدة ثلاثة أيام، ثم رد إلى دار

المعتضد مرة أخرى، وقد سمي هذا التمثال "شغلاً" لاشتغال الناس عن أعمالهم بالنظر إليه طيلة هذه الأيام(٨٣٠).

ومن ناحية أخرى فقد كان هناك ثمة اتصالات بين بعض الخلفاء العباسيين وبعض ملوك الهند، وعن طريق هذه الصلات وصلت بعض التحف الهندية إلى العراق، فيذكر ابن الزبير أن بعض ملوك الهند أهدى إلى هارون الرشيد هدايا جليلة، ومن بينها قضيب زمرد أطول من الذراع، وعلى رأسه تمثال طائر من ياقوت أحمر، لاقدر له من النفاسة، فوهبه هارون إلى زوجته زبيدة، ثم انتقل إلى الأمين فالمأمون حتى صار إلى الخليفة المعتصم(٨٣١).

كما كان للخليفة المأمون اتصالات مع دهمي ملك الهند، فقد أرسل دهمي إلى المأمون برسالة استعرض فيها عظمة ملك الهند وَوَصْف لقصره وفخامته(٨٣٢)، وصحبها بهدية عبارة عن: صحن من ياقوت أحمر فتحته شبر في غلظ الأصبع، مملوء دراً، وزن كل درة مثقال، وعدتهم مائة، وفراش من جلد حية، ومائة ألف عود هندى وجارية هندية(٨٣٣)، وثلاث مصليات بوسائدها من ريش طائر يقال له السمند، إذا طرحت في النار لا تحترق، وفراوزها در وياقوت، وغير ذلك من الهدايا(٨٣٤). كما رد عليه المأمون برسالة أيضاً(٨٣٥) وهدية قيمة كان من بينها ثمانية أصناف من قماش مصر، وخز السوس، ووشي اليمن، وملحم خراساني، والديباج الخراساني، وفرش قرمز ومائة طنفسة حرير بوسائدها، وغير ذلك(٨٣٦).

ولم تقتصر هدايا ملوك الهند على خلفاء الدولة العباسية فقد نالها بعض كبار رجال الدولة، فقد أهدى بعض ملوك الهند إلى الحسن بن سهل عند زفاف ابنته بوران على الخليفة المأمون في سنة ٢١٠هـ، هدايا من جملتها سقط فيه عود هندى لم ير مثله(٨٣٧).

كما كان لبعض سفراء الدولة العباسية إلى ملوك الهند نصيب من تلك الهدايا، ومنهم سفير الخليفة المتوكل الذى أرسله إلى ملك الهند طالباً العود الهندى، حيث أمر ملك الهند لهذا الرسول بمئة ألف درهم وثياب وطيب وغير ذلك(٨٣٨).

وقد كان للهنود تواجد في العراق في العصر العباسي وخاصة بالبصرة، التي اشتهر من بها من الهنود بحسن القيام على المال وتدبيره حتى "لا ترى بالبصرة صيرفياً إلا وصاحب كيسه هندي(٨٣٩)"، وكانت الهنديات تجدن استحساناً كبيراً لدى أهل البصرة(٨٤٠). وكانت بغداد قبلة لكثير من علماء الهند فوفد إليها علماء في الرياضيات والطب(٨٤١).

وكانت للعراق في العصر العباسي علاقات تجارية مع بلاد الهند، حيث كان التجار البغداديون يحصلون على تجارة الهند، ومن بغداد يتم توزيعها إلى أنحاء الولايات الإسلامية(٨٤٢). ولعبت البصرة دوراً مهماً في تجارة العراق مع الهند، إذ كان لأهلها سفن خاصة بهم يبحرون بها إلى الهند(٨٤٣). فيحصلون من هناك على ما اشتهرت به الهند من منتجات وخاصة خشب الساج والخيزران والنارجيل والعطور والثياب المخملة وغيرها(٨٤٤).

ومن النماذج الفنية التي تدل على صلات العراق بالهند، قطعة من نسيج القطن من العراق(٨٤٥)، عليها كتابة بالخط الكوفي منفذة بطريقة الطبع(٨٤٦) نصها: "(تو) فيق لصاحبه بركة (وتوفيق)"، ومن المرجح أن الهند هي مصدر هذه القطع في القرن الربع

الهجرى/١٠م. ومما يلاحظ أن الكتابات تنتهى بتعريض فى رؤوس حروفها (تفطيح). وهو ما يشبه أسلوب الكتابة على الخزف العباسى ذى الزخارف الزرقاء أو الخضراء أو البنى الداكن تحت الطلاء الشفاف على أرضية زبدية اللون التى ترجع إلى أوائل القرن الرابع الهجرى. ومن المرجح أن هذا النوع من الخزف قد وصل إلى بلاد الهند عن طريق العلاقات التجارية أو السياسية وتأثر به النساجون فى الهند وقلدوه[٨٤٧].

أما بالنسبة لعلاقات العراق مع الصين فقد كانت متشعبة، ومنها تلك العلاقات السياسية والدبلوماسية، وقد حرص الخلفاء العباسيون على إيفاد العديد من السفارات إلى بلاد الصين، وكان من أهم تلك السفارات التى أرسلها الخلفاء أبو العباس السفاح (١٣٢-١٣٦هـ)، وأبو جعفر المنصور، وهارون الرشيد، وقد سجل تاريخ الصين خمس عشرة سفارة من العباسين فى فترة نصف قرن (١٣٣-١٨٤هـ/٧٥٠-٨٠٠م)، إلا أنها لم تسجل تفصيل أغراض هذه السفارات فيما عدا أنها جاءت إلى الصين لزيارات ودية أو لتقديم الهدايا، وربما كانت معظم هذه السفارات بغرض تحسين العلاقات التجارية بين العباسيين والصين، إذ كانت السفارات الموفدة من قبل التجار أنفسهم أكثر من تلك التى جاءت من قبل الخلفاء[٨٤٨].

وارتبطت بغداد بعلاقات تجارية نشطة مع الصين فكان تجارها يحصلون من هناك على المنتجات الصينية وخاصة الحرير، وقد وجدت هذه السلع طريقها من بغداد إلى سائر الولايات الإسلامية[٨٤٩]. وكان فى بغداد منذ نهاية القرن الثانى الهجرى /٨م سوقاً خاصاً لبيع التحف الصينية[٨٥٠]. كما كان للبصرة علاقات تجارية نشطة مع الصين، فكان لأهلها سفن خاصة بهم يتاجرون بها فى أعالى البحر ويصلون بها إلى الصين[٨٥١]، وكانت الرحلة من هذه المدينة إلى ميناء كانتو بالصين تستغرق ستة أشهر تقريباً، تغدو محملة إلى الشرق الأقصى بالمنسوجات والأبسطة والمصنوعات المعدنية وخام الحديد وسبائك الذهب والفضة والعاج، ثم تعود محملة ببضائع الصين كالحرير والأوانى الخزفية، والدار صينى والمسك والعود[٨٥٢].

ومما ورد فى المصادر التاريخية ويفيد بتواجد التحف الصينية فى العراق، ما ذُكر أن "شجر" جارية الخليفة المتوكل أهدت إليه يوم المهرجان عدة هدايا، كان من بينها عشرون غزالاً مرباة، بعشرين سرجاً صينياً[٨٥٣]. كما أهدى إليه سلمة بن سعيد النصرانى، كاتب "شجاع"، أم المتوكل، طعاماً كان فى غضار صينى ملون[٨٥٤]. ولم تكن السلع والهدايا الصينية تفد مباشرة من الصين إلى العراق فحسب، بل كانت تصلها أحياناً عن طريق إيران[٨٥٥]. ويكفى أن نشير على سبيل المثال إلى تلك الهدية التى ارسلها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة هارون الرشيد، إذ كانت تتضمن فيما تضمنت "مائتى قطعة من الصينى الفرفورى[٨٥٦] من الصحون والكؤوس وغيرها مما لم يشاهد مثلها فى قصر أى ملك. وألف قطعة أخرى من الصينى من الأوانى الكبيرة والكاسات الواسعة، وزهريات صينية كبيرة وصغيرة[٨٥٧]".

ونعطى مثالاً على الدور الذى لعبته إيران فى نقل التأثيرات الصينية إلى العراق. قطعة من نسيج الكتان الأبيض- محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة- عليها شريط طراز يحمل اسم الخليفة المعتمد وولى عهد المعتضد الذى أمر بعملها فى طراز الخاصة بمرو فى بلاد فارس سنة ٢٧٨هـ. ومما يشاهد فى زخارف هذه القطعة نوع من الزخرف الصينى يعرف بالسحب الصينية أو بـ "التشى[٨٥٨]".

كما ساهمت منطقة أواسط آسيا فى نقل المنتجات والتحف الصينية إلى الخلافة العباسية فى العراق، إذ حدث فى سنة ١٣٤هـ أن غزا القائد العباسى أبو داود خالد بن إبراهيم أهل كش[٨٥٩] فقتل الأخريد ملكها، واستولى منهم على الأوانى الصينية المنقوشة ذات القيمة العالية، ومن السروج الصينية ومتاع الصين المصنوع جميعه من الديباج شيئاً كثيراً، فحمله إلى أبى مسلم الخراسانى وهو بسمرقند[٨٦٠]. ومثل هذه الغنائم كانت تصل إلى الخلافة العباسية فى العراق. ومن ثم تسرب علم صناعة الأوانى الخزفية وغيرها عن الصناعات الصينية الدقيقة إلى مقر الخلافة العباسية وغيرها من المدن فعملوا على محاكاتها[٨٦١].

وحدث فى بعض الأحيان أن خاض العباسيون والصينيون معارك فوق أراضى أواسط آسيا (ماوراء النهر)، ومنها موقعة تلاس قرب سمرقند عام ١٣٤هـ/٧٥١م، وفى هذه المعركة أسر العباسيون حوالى ٢٠ ألفاً من الصينيين، كان من بينهم عدد كبير من الصناع والفنانين الذين سيكون لهم دور مهم فى الناحية الفنية فى العالم الإسلامى[٨٦٢]، وقد ورد فى كتاب صينى ألف فى القرن الثانى الهجرى/٨م يسمى "رحلات توهان" ما يؤكد تعلم أهل العراق بعض الصناعات من هؤلاء الأسرى، و"توهان" "Tou Houna" مؤلف الكتاب، هو أحد العلماء الذين رافقوا الجيوش الصينية ووقع أسيراً فى هذه المعركة، ثم اخذوه إلى العراق وابقوه هناك حوالى أحد عشر عاماً ثم أطلق صراحه، فعاد إلى الصين وكتب رحلته المشهورة وذكر مارآه فى أواسط أسيا وفى مدن العراق من الحاصلات والصناعات، وفى أثناء حديثه عن أحوال الكوفة ذكر أن بها أربعة من الصناع الصينيين هم: قانصو، وليوجى. من أهل "سى آن" -عاصمة الصين آنذاك-، ولوهان. وليولى، من أهل " ها-تانغ" وكانوا يعلمون أهل الكوفة صناعة الأقمشة الحريرية والصباغة والتصوير، وهو دليل على أن كثيراً من هؤلاء الأسرى كانوا صناعاً وفنانين، وعنهم انتقل أثر الصين فى الفنون الإسلامية منذ أوائل العصر العباسى[٨٦٣].

وعلى الرغم من أن "توهان" لم يشر صراحة إلى تعليم الأسرى الصينيين لأهل العراق صناعة الخزف، إلا أنه ذكر أنهم علموهم أيضاً "صناعات عديدة أخرى" ومن المرجح أنه كان ضمن هذه الصناعات الأخرى صناعة الخزف[٨٦٤]"، وربما يدعم هذا الرأى شدة تأثر الخزف العباسى فى العراق بالمؤثرات الفنية الصينية، كما سيرد لاحقاً.

ومن المعتقد أن الخليفة المعتصم عندما أسس مدينة سامراء، وجمع لها مهرة الصناع والفنانين من كل حدب وصوب كان من بينهم فنانون صينيون كما أشار بعض المؤرخين العرب[٨٦٥]، وربما فى هذا تفسير لما ظهر فى هذه المدينة ويعتقد أنه ذو أصول صينية[٨٦٦].

ومنها هيئة الشرافات المسننة المائلة القائمة على إفريز من الدوائر المزدوجة التى تحتوى فيما بينها أزواجاً من زهرة اللوتس المتضادة، وقد جاءت بنفس الأسلوب المعروف فى تورفان "Turfan" بالتركستان الشرقية، أو من عهد أسرة منج وى "Ming Oi" الصينية، وإن كان ظهورها صحب انتقال أتراك أواسط آسيا إلى سامراء(٨٦٧). ولم تقتصر التأثيرات الصينية فى العراق حتى عصر سامراء، بل استمر وفودها فيما بعد، ولعب الأتراك السلاجقة دوراً فى نقل هذه التأثيرات إلى مقر الخلافة العباسية(٨٦٨).

وبعيداً عن الإسهاب فى تناول التأثيرات الصينية على الفن العباسى فى العراق، والاكتفاء بما سبق ذكره، فإن الباحث يعتقد أن العراق كانت إحدى المعابر التى من خلالها سلكت بعض التأثيرات الصينية إلى مصر، وخاصة فى مجال الخزف. وعليه فمن الضرورى أن نتطرق إلى بعض مظاهر التأثيرات الصينية على الخزف العراقى، حتى إذا ما رجحت الدراسة أن بعض التأثيرات الصينية على الخزف المصرى قد تكون وافدة من العراق مباشرة، فيكون الأمر له مبرره، وذلك فى ضوء أن العراق لم تكن مجرد حامل للأوانى الخزفية الصينية فتنقلها إلى مصر وغيرها من بلدان العالم الإسلامى، بل استطاع فنانوها استيعاب وهضم خصائص الخزف الصينى بكل مميزاته، فكانت محاكاته محاكاة الواعى المدرك.

وقد كشفت الحفائر التى أجريت فى سامراء عن مجموعة كبيرة من الخزف المستورد من الصين، كما كشف أيضاً عن مجموعة أخرى من صناعة محلية، متأثرة بتلك القطع المستوردة. وقد بلغت الأوانى المصنوعة محلياً مبلغاً عظيماً فى محاكاة الخزف الصينى إلى الحد الذى يصعب معه التمييز بين ما أنتج محلياً وما هو مستورد إلا باختبار الطين الذى صنعت منه، وقد امتاز ما هو مستورد منه بقوته وصلابته(٨٦٩).

ومن أهم أنواع الخزف الصينى الذى قلد فى العراق(٨٧٠) خزف أسرة تانج "Tang" التى حكمت الصين بين عامى ٦١٨و٩٠٦م، وهو الخزف المبقع أو المرشوش أو ذى الخطوط، وقُلد كذلك من خزف هذه الأسرة البورسلين الذى يمتاز بلونه الأبيض الجميل، ولم يقف الخزاف العراقى عند حد تقليد هذا النوع، بل نجح فى أن يكسبه جمالاً لم يكن متوافراً فى الأصل الذى نقل عنه، فزين سطحه بزخارف قليلة هندسية ونباتية وكتابية مستخدما فى رسمها ألوان مختلفة(٨٧١). وظهر التأثير الصينى أيضاً فى الخزف العراقى ذى الزخارف البارزة المغطى بطلاء ذهبى(٨٧٢)، ويرجح بعض الباحثين أن خزف البورسلين الوارد إلى بغداد من الشرق الأقصى (الصين) قد ألهم الخزافين العراقيين إلى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى(٨٧٣). كما ظهر التأثير الصينى على التحف الخزفية العراقية فى الشكل "The Form" وفى الزخرفة(٨٧٤).

وآخر مرحلة من المراحل التى قد يكون للعراق دور فى نقل بعض تأثيراتها الفنية إلى مصر، هى علاقاتها مع أوربا وخاصة المنطقة الشرقية منها. فقد كانت هناك ثمة علاقات طيبة بين الخلفاء العباسيين وقياصرة بيزنطة، وتبودلت الهدايا بين الجانبين، وكانت هدايا ملوك الروم متواصلة إلى دار الخلافة العباسية، وأكثرها السيوف والثياب والأطياب والذهب،

ومنها تلك الهدية التى أرسلها أحد هؤلاء القياصرة- ربما ميخائيل الثانى- إلى الخليفة المأمون وفيها تحف سنية من جملتها مائة رطل مسك ومائة حلة سمور(٨٧٥). كما حرص الخليفة المأمون على رد هدايا قياصرة الروم بهدايا أكثر منها ربما تصل إلى مائة ضعف "وذلك ليعلمهم عز الإسلام ونعمة الله على المسلمين(٨٧٦)".

وكان الخليفة المأمون يحرص على اقتناء الجوارى الروميات، فكثرن فى بلاطه. ورُوى أنه دخل عليه أحمد بن صدقة فى يوم الشعانين- عيد للنصارى- وبين يديه عشرون وصيفة روميات عزنرات، وقد تزين بالديباج الرومى، وعلقن فى أعناقهن صلبان الذهب، وفى أيديهن الخوص والزيتون، وطلب المأمون من ابن صدقة أن يغنى لهن فغناه، وترقص الوصيفات بين يدى المأمون أنواع مختلفة من الرقص(٨٧٧).

وكان الخليفة المستعين شغوفاً بالتحف والطرائف التى تصنع فى بلاد الروم، وحرص على مراسلة القياصرة طالباً لها، ومن ذلك إرساله رسولاً يتكلم بالرومية إلى القيصر، مُحْملة برسالة بما يريد، وأكرم هذا الرسول وبولغ فى إكرامه كل مبلغ، وأتيح له أن يشترى ما يريد، ومنها أشياء كان يضن بها القيصر أن تخرج إلى أرض العرب، ونسيج البزيون وكراسى الحديد المنقوش بأحسن نقش، يجرى فيها الذهب(٨٧٨).

وأشار ابن الزبير إلى أن أبو عبد الله محمد بن أبى الساج أهدى إلى الخليفة المعتضد ثياب ديباج فرفر رومى أحدث فيها نسجاً بالذهب، كل ثوب منها تبلغ قيمته ألف دينار، من ثياب متملك الروم وقتئذ، وكذلك منطقة رومية على زنار أسود عريض، حليتها ذهب من ألفى مثقال مجرى بمينا، قيمة المنفق عليها عشرة آلاف دينار، وكان ملك الروم أهداها إلى ابن أبى الساج(٨٧٩).

كما كانت تَرد الرُسل المحملة بالهدايا من قيصر الروم إلى الخليفة المقتدر، ففى عام ٣٠٥هـ وصل رسولان من ملك الروم إلى بغداد عن طريق نهر الفرات وكانا يحملان إلى المقتدر هدايا عظيمة وكثيرة(٨٨٠). وكانت أعداد الخدم من الروم كثيرة فى بلاط الخليفة المقتدر، إذ قدر ما كان فى دار الخلافة أحد عشر ألف خادم من الروم والسودان(٨٨١).

أما الخليفة الراضى فقد كانت تأتيه الهدايا من رومانس امبراطور الروم، وقسطنطين واسطفانوس رؤساء الروم، ومنها تلك الهدية النفيسة التى وصلته عام ٣٢٦هـ ومعها رسالة عن الامبراطور يطلب فيها المسالمة والصلح والفداء وعقد هدنة، وكانت الهدية تحتوى على ثلاثة أقداح من ذهب مجرى فيه الجوهر، وفلسقيتان عن بلور مربط بفضة مذهب منقوش مرصع بالجوهر واللولؤ. وفوق غطائه أسد بلور وفلسقيتان أخريان من بلور مربط بفضة، مذهبة فى الناحية الواحدة، مشبكة بجواهر، وفى وسطها درات، وفى الناحية الأخرى أربع قصبات فضة مطلية بذهب، وغيرها الكثير من التحف الذهبية والفضية المرصعة بالجوهر واللؤلؤ والمنقوشة بالزخارف الكتابية وبالطيور. ومن المنسوجات ثلاث عمائم حرير، منقوشة الأطراف بالذهب، وسبع سفر ديباج، مزخرف أحدهما بعقبان بلونين ومنها ماهو مزخرف بوريدات ذات ثلاث ألوان، والمخطط بثلاثة ألوان أيضاً، ومنها ما هو مزخرف بأشكال أشجار وغير ذلك. وحملت الهدية أيضاً عشرة أثواب حُمر سقلاطون، وعشرة أثواب أخر

بنفسجية، وخمسة أثواب سقلاطون ملونة، وخمسة أثواب سقلاطون بيض، وعشرون ثوباً مخططاً، وأنواعاً مختلفة من الفرو، والعديد من اللحف التي تحتوى على مختلف أنواع الزخارف من نباتية وآدمية وحيوانية وطيور وكائنات خرافية[٨٨٢].

ولاشك أن تلك الصلات والهدايا أحد العوامل المساهمة فى نقل التأثيرات البيزنطية إلى الخلافة العباسية[٨٨٣].

وعلى الرغم من أن نقل مقر الخلافة من الشام إلى بغداد كان إيذاناً بازدياد نفوذ التأثيرات الفارسية فى الفن الإسلامى على حساب المؤثرات البيزنطية، فإن التأثير البيزنطى كان متواجداً منذ بداية العصر العباسى، بدليل مشاركة فنانين ومهندسين وبنائين من الروم فى تشييد مدينة بغداد[٨٨٤].

أما بالنسبة لمدينة سامراء، فعلى الرغم من سيادة التأثيرات الإيرانية فى رسومها الجدارية- كما سبق الإشارة- فيرى "زكى محمد حسن" أن ذلك لاينفى وجود تأثير بيزنطى فيها، وقد دلل على ذلك بما ذكره ياقوت الحموى عن قصر المختار فى سامراء من أنه كان فيه صور عجيبة من جملتها صورة بيعة فيها رهبان[٨٨٥]، وربما يؤيد وجود التأثيرات البيزنطية فى هذه المدينة ما عثر عليه فى أطلالها من إمضاءات إغريقية، مما يرجح معه أن يكون بعض الفنانين الذين رسموا هذه الصور من النقاشين الإغريق[٨٨٦]، وهو أمر ليس بغريب إذ كان من الشائع استخدام فنانين للمشاركة فى مثل هذه الأعمال من مناطق مختلفة ومنها الامبراطورية البيزنطية[٨٨٧].

وتظهر تلك التأثيرات فى طيات الملابس وأشكال بعض الوجوه الجانبية[٨٨٨]، كما أن طريقة رسم القنينة التى تمسك بها كل من الراقصتين خلف رأسها (شكل ٢٠) كان أسلوباً شائعاً فى الإسكندرية وسورية والقسطنطينية منذ العصور المسيحية المبكرة[٨٨٩]. ومن بين الزخارف النباتية التى نفذت فى الرسوم الجدارية أيضاً، تلك الفروع النباتية التى قوامها قرون الرخاء الغزيرة المتماوجة فى أشكال دائرية أو لولبية[٨٩٠]، والتى لها ما يماثلها فى تيجان الأعمدة الكلاسيكية المحفوظة بمتحف الآثار باستانبول، كما أن أسلوبها متطابق إلى حد كبير مع ما نفذ فى الإطار الزخرفى الذى يزين أرضية القصر الكبير بالقسطنطينية، وإن كان من المعتقد أنها وصلت إلى العراق عن طريق الفن الأموى[٨٩١]، فقد وجد مثيل لهذه الفروع النباتية فى زخارف فسيفساء قبة الصخرة[٨٩٢].

ويرجح بعض العلماء أن محاولة الخزافين العراقيين تقليد الخزف البيزنطى ذى الزخارف البارزة المغطى بطلاء ذهبى براق، كان لذلك دور فى ابتكار الخزف الإسلامى ذى البريق المعدنى[٨٩٣].

وعلى أية حال فيبدو أن التواصل الفنى بين العراق والدولة البيزنطية كان كبيراً، بدليل أنه عثر على قطع معمارية بيزنطية فى الأكروبول بمدينة أثينا متأثرة بطراز سامراء الثالث على الجص[٨٩٤]، وتؤرخ هذه القطع فى وقت معاصر لزخارف سامراء وابن طولون[٨٩٥].

ويجاور الدولة البيزنطية حول البحر الأسود[896] مجموعة من الأجناس التى كان لها اتصالات مع العالم الإسلامى بصفة عامة والعراق فى العصر العباسى على وجه الخصوص وهم الصقالبة والبلغار والخزر والروس[897]. وربما يثير دهشة البعض أن تتطرق دراسة عن التأثيرات الفنية الوافدة على مصر فى الفترة قيد البحث عن دور لهذه الأجناس فى نقل بعض التأثيرات الفنية، وربما يكون الأكثر إثارة ألا نكتفى بذلك فحسب بل نشير إلى علاقاتهم مع الخلافة العباسية. وفى هذا المقام يود الباحث التأكيد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة من الدراسات المركبة التى تحتاج إلى عمق فى تناولها بحيث لا تقتصر على تناول التأثير المباشر من منطقة إلى أخرى فحسب. وربما يكون فى البحث عن صلات الخلافة العباسية بهذه الأجناس خير دليل على ما ذهب إليه الباحث، وهو ما سوف يتضح عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

وعلى أية حال فقد كان لهذه الشعوب ثمة علاقات مع الخلافة العباسية، فقد أرسل ملك بلغار -مدينة الصقالبة[898]- "ألمش ابن بلطوار" إلى الخليفة المقتدر أن ينفذ إليه بعثة تفقهه فى الدين وتعرفه شرائع الإسلام، وتبنى له مسجداً، وتنصب له منبراً يقيم عليه الدعوة للخليفة فى جميع مملكته، وطلب منه أن يبنى له حصناً يتحصن فيه من الملوك المخالفين له"[899]. فأرسل له الخليفة وفداً رسمياً سنة ٣٠٩هـ/٩٢١م يتكون من أربعة أشخاص هم: سوسن الرسى وتكين التركى، وبارس الصقلابى وأحمد ابن فضلان، ومعهم دليل هو رسول الصقالبة[900]. وقد قام أحمد بن فضلان أحد سفراء الخليفة إلى ملك الصقالبة بكتابة رسالة ذكر فيها ما شاهده أثناء رحلته من بغداد إلى بلاد الصقالبة حتى عودته مرة أخرى إلى بغداد، ويفهم من حديثه أن أهل هذه البلاد وملكهم كانوا قد أسلموا قبل وصول سفارة الخليفة إليهم. بدليل قوله: وقد كان يخطب له على منبره قبل قدومى: "اللهم وأصلح الملك بلطوار ملك بلغار" فأخبره ابن فضلان أن الله هو الملك ولا يسمى على المنبر بهذا الاسم غيره، وأن الخليفة يخطب له على منابر الشرق والغرب: "اللهم اصلح عبدك وخليفتك جعفر الإمام المقتدر بالله أمير المؤمنين"، فقام ملك بلغار بتغيير اسمه واسم أبيه لكفرهما. وسمى نفسه جعفراً تشبهاً بالخليفة العباسى وسمى أباه عبد الله، وخطب له بعد ذلك: "اللهم واصلح عبدك جعفر بن عبد الله أمير بلغار مولى أمير المؤمنين[901]".

وقد كانت هذه السفارة فرصة للاطلاع على بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والحضارية لبلاد البلغار، ومنها ما أشار إليه ابن فضلان من أن ملكهم كان يجلس على سرير مغشى بالديباج الرومى، كما أشار أنه اجتمع بخياط كان للملك من أهل بغداد[902]. وفى هذا دليل لمعرفة أهل العراق لتلك البلاد من قبل وصول سفارة الخليفة المقتدر إليهم.

وقد ورد ما يفيد بتواجد العنصر الصقلبى فى بغداد خلال العصر العباسى، فبالاضافة إلى بارس الصقلابى أحد سفراء الخليفة العباسى إلى ملك بلغار. فقد كان لمحمد بن شفوف الهاشمى بعض الغلمان المغنيين كان منهم اثنان صقلبيان هما: خاقان وحسين. وكان خاقان أحسن الناس غناءً، وكان حسين يغنى غناءً متوسطاً وهو مع ذلك أطربُ الناس[903]. كما كان بعض الصقالبة يأتون إلى البلاط العباسى كهدايا من قبل ملوك أوربا، ومنها تلك

الهدية التى أرسلتها ملكة الإفرنج "برتا بنت الأوتارى" سنة ٢٩٣هـ إلى الخليفة العباسى المكتفى وكان من بينها عشرون خادماً صقلبياً[٩٠٤]. وأنه بعد السفارة التى أرسلها الخليفة المقتدر إلى بلاد الصقالبة، وصل جماعة من البلغار إلى بغداد يريدون الحج[٩٠٥].

كما كان للخزر علاقات مع الخلافة العباسية، فعندما ولى الخليفة أبو جعفر المنصور على أرمينيا يزيد بن أسيد السلمى أمره بالتحالف مع الخزر والزواج منهم تأميناً لأرمينيا من خطر الخزر، فخطب ابنة خاقان الخزر المدعو "تعاطر" وكانت ابنته تسمى "خاتون"، وزفت إليه من بلادها تحمل معها مظاهر الأبهة والعظمة، ومعها عشرة آلاف من أهل بيت من الخزر وأربعة آلاف فرس وألف بغل وبغلة وألف إنسان، وعشرة آلاف جمل خزرى وألف جمل تركى وعشرون ألف شاة، وعشر عجلات على مثل القباب لها أبواب مضروبة بصفائح الذهب والفضة ومفروشة بالسمور ومحلاة بالديباج وعشرون عجلة فيها أمتعة وآنية من الذهب والفضة وغير ذلك[٩٠٦].

ومن مظاهر العلاقات بين بلاد الخزر والعباسيين تلك السفارات التى كانت تأتى من بلادهم إلى بغداد ومنها تلك التى وفدت أثناء خلافة المأمون[٩٠٧]. وقد تواجد الخزر بالعراق فى العصر العباسى، وورد ما يفيد أنه كان فى سامراء شارع أو حى كان يعيش فيه الخزر والترك، ويذكر "دنلوب" أنه "ليس من الضرورى أن نفترض أن هؤلاء كانوا جميعاً من العساكر المرتزقة"[٩٠٨]. وقد وردت عدة إشارات أخرى تفيد بتواجد الخزر فى العراق فى هذا العصر، ولعل من أشهر هؤلاء إسحاق بن كنداج الخزرى، الذى كان معاصراً للشاعر البحترى، وقد مدحه مراراً، وقال فيه: إن ابن كنداج قد نال المجد والفخار فى العراق مثلما كان يحظى به فى البيضاء وبلنجر[٩٠٩]. ومما يؤكد هذا التواجد أيضاً أن غلاماً خزرياً استرعى انتباه الشاعر أبى تمام (حوالى ٢٣١هـ/٨٤٦م)، ومن ثم فليس هناك مجالاً للشك فى تواجد أناس من أصل خزرى كانوا يعيشون فى ظل الخلافة العباسية[٩١٠]. كما كان الخزر يأتون إلى البلاط العباسى كهدايا من بعض الحكام المسلمين، ومنها تلك الهدية التى أرسلها إسماعيل بن أحمد السامانى صاحب ما وراء النهر إلى الخليفة المعتضد بالله فى سنة ٢٨٠هـ، وكان من بينها العديد من الغلمان الأتراك والخزر[٩١١].

وقد تواجد بعض الروس أيضاً فى بلاط الخلافة العباسية، حيث كانوا يأتون من بلادهم كرقيق، ويكفى أن نشير فى ذلك إلى أحدهم وهو سوسن الرسى أحد سفراء الخليفة العباسى المقتدر إلى ملك الصقالبة "ألمش بن بلطوار[٩١٢]".

وكانت لهذه الأجناس علاقات تجارية مع الخلافة العباسية فى بغداد، وقد أشار ابن خرداذبة عند حديثه عن مسلك التجار الروس، وذكر أنهم جنس من الصقالبة كانوا يحملون جلود الخز وجلود الثعالب والسيوف من أقصى صقلبة فيصلون إلى بلاد الروم ثم الخزر ثم إلى جرجان ومنها يحملون تجارتهم على الإبل إلى بغداد حيث يقوم هناك بالترجمة عنهم الخدم الصقالبة ويدعون أنهم صقالبة فيؤدون الجزية[٩١٣]. وإذا كان التجار الروس قد اتصلوا تجارياً بشكل مباشر مع الخلافة العباسية، فهناك احتمال أن بعض تجار الخزر قد شاركوا أيضاً فيها[٩١٤].

المبحث الرابع

دور الصلات الحضارية بين مصر وأرمينية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

أرمينية اسم لصقع عظيم واسع فى جهة الشمال[٩١٥]، وهى بناحية بين أذربيجان والروم، ذات مدن وقلاع وقرى كثيرة[٩١٦]. وقيل: هما أرمينيتان الكبرى والصغرى وحدهما من برذعة إلى باب الأبواب، ومن الجهة الأخرى إلى بلاد الروم وجبل القبق وصاحب السرير، وقيل: أرمينية الكبرى خلاط ونواحيها وأرمينية الصغرى تفليس ونواحيها، وقيل هى ثلاث أرمينيات: وقيل: أربع، فالأولى: بيلقان وقبلة وشروان وما انضم إليها عُد منها: والثانية: جُرزان وصغدبيل وباب فيروز قباز واللكة؛ والثالثة: البسفرجان ودبيل وسراج طير وبغرو ونند والنشوى؛ والرابعة: منها شمشاط وقاليقلا وأرجيش وباجنيس[٩١٧].

وبدأت فتوح العرب لأرمينية فى خلافة عثمان بن عفان ﷺ، فعندما استُخلف كتب إلى معاوية بن أبى سفيان عامله على الشام والجزيرة يأمره أن يوجه حبيب بن مسلمة الفهرى إلى أرمينية التى كان معظمها خاضعاً للبيزنطيين[٩١٨]. وتمكن حبيب من فتح قاليقلا ودبيل والنشوى والسيسجان، ثم سار إلى جُرزان ومنها إلى عاصمة الإقليم تفليس وغيرها. ثم أمده الخليفة بجيش من أهل الكوفة بقيادة سلمان بن ربيعة الباهلى، إلا أنهم وصلوا متأخرين عن المعركة فأمره عثمان بالتوجه لفتح أران، ففتح البيلقان وبرذعة وشمكور وغيرها من نواحى أران، وعبر نهر الكرج وفتح شروان، ووصل فى فتوحه إلى مدينة الباب فاجتازها[٩١٩]، ثم اشتبك مع خاقان الخزر فى معركة طاحنة استشهد فيها مع أربعة آلاف من المسلمين[٩٢٠].

واستمرت فتوح أرمينية فى العصر الأموى فولى الخليفة عبد الملك بن مروان أخيه محمد بن مروان لإعادة إخضاعها بعد انتفاضتها فى فتنة ابن الزبير، ثم تولى الجراح بن عبد الملك الحكمى ليزيد ابن عبد الملك ودخل فى عدة معارك مع الخزر كان النصر حليفه فيها، ثم عاودوا الهجوم عليه وانتهى الأمر باستشهاده ومن معه فى أرمينية؛ ثم تولاها مسلمة بن عبد الملك من قبل أخيه هشام، وقاد حملة كبيرة ضد الخزر وهزمهم فى ورثان واحتل مدينة باب الأبواب، وأنزل بها أربعة وعشرين ألفاً من عرب الشام، كما كان لمروان بن محمد أثناء ولايته عليها عدة فتوحات وانتصارات[٩٢١].

وفى العصر العباسى تولى أبو جعفر المنصور الجزيرة وأرمينية فى خلافة السفاح أبى العباس، ولما استخلف المنصور ولى عليها يزيد بن أسيد السلمى، ثم تتابع ولاة أرمينية من قبل الخلافة العباسية، وتعددت غزواتهم بها، حتى ولى عليها الخليفة المتوكل على الله بغا الكبير وفى عهده "صلح هذا الثغر صلاحاً لم يكن على مثله[٩٢٢]".

ويبدو أن صلات مصر مع أرمينية لم تترسخ إلا فى العصر الفاطمى[٩٢٣]، ومن القواد الذين لعبوا دوراً خطيراً فى مصر أثناء خلافة المستنصر بدر الجمالى وقد كان أرمنى

الجنس[٩٢٤]. على أنه لم يكن مسيحياً، ويفهم من المناصب التى قلـده إياها المستنصر وهى قاضى القضاة وداعى دعاة الشيعة[٩٢٥] أنه كان مسلماً شيعياً.

وصحب بدر الجمالى إلى مصر أعداداً كبيرة من الجند الأرمن، الذين وفدوا معه من عكا التى كان وإليها قبل استدعاء المستنصر له لضبط الأمور فى مصر[٩٢٦]. وقد شجع التسامح الدينى المعروف عن الفاطميين، والخمسون عاماً التى أمضاها بـدر الجمالى وابنه الأفضل فى الحكم، على هجرة الأرمن وتواجدهم فى القاهرة، حيث أقاموا فى حى الحسينية خارج باب الفتوح[٩٢٧]. وتكونت منهم طائفة الجيوشية - نسبة إلى أمير الجيوش بدر الجمالى- وعلى الأرجح أن أغلب هذه الطائفة كانت تتكون من الأرمن، ونظراً لتوالى استمرار بعض الأرمن الوزارة للخلفاء الفاطميين وأحاطه أنفسهم بالجنود الأرمن، فقد شجعوا هجرة الأرمن إلى مصر لهذا الغرض[٩٢٨].

ومن هؤلاء الوزراء أبو الفتح يانس الأرمنى الذى تولى الوزارة للخليفة الحافظ. وإليه تنسب طائفة اليانسية التى كانت خطتها خارج باب زويلة[٩٢٩]، وقد كانت هذه الطائفة فى أغلب الظن مكونة من الأرمن[٩٣٠].

كما وزر للخليفة الحافظ أيضاً بهرام الأرمنى، الذى عمل على حضور أقاربه وإخوته وأهله وقومه من تل باشر[٩٣١]، حتى بلغوا فى مصر نحو الثلاثين ألف[٩٣٢]. كما قام بهرام بتعيين أخيه الباسك والياً على الصعيد[٩٣٣].

ومن الوزراء الفاطميين ذو الأصل الأرمنى أيضاً الوزير الصالح طلائع بن رزيك، الذى تولى الوزارة للخليفة الفائز ثم للعاضد، وبعد قتله فى عام ٥٥٦هـ تولى من بعده ابنه العادل[٩٣٤].

كما وفد إلى مصر بعض البطاركة الأرمن، ففى وزارة بدر الجمالى وصل إليها البطريك الأرمنى أغريغوريوس فى حوالى سنة ٤٧٢هـ/١٠٧٩م، حيث أحسن بدر الجمالى والخليفة المستنصر استقباله[٩٣٥]. كما زار مصر أيضاً بعض المؤرخين الأرمن ومنهم المؤرخ الكنسى أبو صالح الأرمنى، الذى زار مصر وقت سيطرة الأرمن على الدولة الفاطمية، وقد ألف كتاباً عن تاريخ الكنائس والأديرة يُعد من أهم المراجع التى تناولت خطط الكنائس والأديرة فى مصر[٩٣٦].

وكان لطائفة الأرمن بعض الكنائس والأديرة بمصر فى العصر الفاطمى، وعلى سبيل المثال أفرد لهم كنيسة بحارة زويلة، تعلو كنيستها القديمة، كما أخذوا من الأقباط اليعاقبة كنيسة القديس مار جرجس التى كانت قائمة بمنطقة طره، وجددها بطريكهم أغريغوريوس[٩٣٧]. كما كانت لهم كنيسة بنوها بأرض الزهرى (بالقرب من حى السيدة زينب حالياً) وقد قام العامة بنهبها عندما ثاروا عليهم فى عام ٥٣١هـ/١١٣٣م[٩٣٨]. وكان لهم بناحية الخوص (محافظة أسيوط) دير داخل البلد وبيعتان خارجه[٩٣٩]. ولعل خير دليل على كثرة الكنائس والأديرة التى بناها الأرمن فى مصر أيام الوزير بهرام أن خاف أهل مصر منهم أن يغيروا ملة الإسلام، إذ صار كل رئيس منهم يبنى له كنيسة[٩٤٠]. ومن الجدير بالذكر أن الوزير بهرام الأرمنى قد ترهب فى دير أبى شنودة بأخميم[٩٤١].

ومما يؤكد تواجد الأرمن بكثرة في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي، أن صلاح الدين الأيوبي قام بمهاجمة حرس الخليفة العاضد (٥٥٥-٥٦٧هـ/ ١١٦٠-١١٧١م) من الأرمن وأحرق ثكناتهم حتى يأمن شر العناصر المناوئة له والمناصرة للفاطميين(٩٤٢). كما كانوا من الفئات التي استغنى عنها صلاح الدين من الجيش الفاطمي وأحل عوضاً عنها الأكراد والترك(٩٤٣).

ومن الطبيعي أن يكون من بين الأعداد الأرمينية الغفيرة التي وفدت على مصر في العصر الفاطمي، من هم على علم ودراية بالفنون والعمائر. بل وليس من المستبعد أن يعمل الوزراء الأرمن على جلب متخصصين في الفنون والعمائر من الأرمن ليساهموا في تشييد ما أنشأوه من عمائر مختلفة في مصر، فتظهر التأثيرات الأرمينية على هذه العمائر. ومن ناحية أخرى فقد كان لأرمينية شهرة خاصة في صناعة البسط والمنسوجات(٩٤٤)، وقد صفت البسط الأرمينية بأنها "أجمل الفرش وأحسنها صناعة(٩٤٥)".

وقد بلغت البسط والمنسوجات الأرمينية مكانة مرموقة في الدولة الإسلامية، فأقبل الخلفاء والأمراء والموسرين على استعمالها، وفضلوها على ما عداها من البسط، وورد أن الخليفة الأموي الوليد ابن يزيد (١٢٥-١٢٦هـ) كان جالسا في بيت منجد بالأرمني أرضه وحيطانه، وكانت "الخيزران"، أم الهادي والرشيد، تجلس في دارها على بساط أرمني، وعندها أمهات أولاد الخلفا وغيرهن من بنات بني هاشم على نمارق أرمينية، وقد ذكر عند وفاة الحسين بن أحمد المعروف بابن الجصاص سنة ٣٠٠هـ، وهو أكثر أهل بغداد ثروة أن داره كانت تحتوي على الفرش الأرمينية، وكانت هذه الفرش أيضا من جملة ما كان في خزائن أم الخليفة المقتدر(٩٤٦). وورد كذلك أن الخليفة هارون الرشيد ترك بعد وفاته ألف بساط أرمني(٩٤٧)، كما ترك الخليفة المكتفي أعدادا هائلة من البسط الأرمينية قدر عددها بالآلاف(٩٤٨).

كما كانت أرمينية تنسج كميات هائلة من المنسوجات القيمة، وتقوم بتصدير الفائض منها عن حاجة البلاد، وقد كانت أثمانها باهظة وخاصة بالنسبة للتكك الحريرية(٩٤٩). ومما يحضرني في هذا المجال ما ذكره البلوي من أن أحمد بن طولون مر بأحد الديار التي كانت تبنى بشارع الخمراء، فأمر بالقبض على أحد البنائين، وبعد تعذيبه اعترف بأنه جاسوس من قبل الموفق(٩٥٠)، فسأل أحد خواص ابن طولون كيف عرف أن هذا البناء جاسوسا؟ فقال ابن طولون: لمحته على السقالة وعلى كتفه قصرية الطين ورأيت تكته أرمني فأنكرت ذلك وقلت: أجير لاتكون تكته إلا خيطا أو كتانا فقبضت عليه(٩٥١). ولهذه الرواية دلالتان أولهما: غلاء ثمن التكك الأرمينية، وثانيهما: خبرة أحمد ابن طولون بهذه المنسوجات الأرمينية.

ومن الجدير بالذكر أنه كان يصل من العراق إلى مصر في العصر الفاطمي بعض المنسوجات الأرمينية التي كانت تخص بعض الخلفاء العباسيين. حيث أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، بيت أرمني أحمر منسوج بالذهب عمل للخليفة المتوكل على الله لامثيل له في القيمة(٩٥٢).

وعرفت مصر فى العصر الفاطمى نوعاً من النسيج عُرف بـ"الأرمنى[٩٥٣]". وهو نوع من القماش كان ينتج فى مراكز النسيج بنواحى أرمينية[٩٥٤]. ويبدو أن مصر فى هذا العصر استوردت كميات كبيرة من البسط والمنسوجات الأرمينية، فقد ورد أنه ضمن ما ترك برجوان من المنسوجات ألف تكة حرير أرمنى[٩٥٥]. وأنه أخرجت من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أعدال من الخيم الأرمنى[٩٥٦]. كما أشار الحجارى إلى قصر طبيب اسمه شقير فى عهد الخليفة الحاكم، ذكر أن قاعاته، كان فى كل مجلس من مجالسها أنواع الفرش والديباج الأرمنى[٩٥٧].

كما يبدو أن مصر لم تقف عند حد استيراد البسط الأرمينية، وربما جرت محاولات لتقليدها، إذ ورد ما يفيد أن الفرش القرمزية التى كانت تعمل بمدينة أسيوط تشبه الأرمنى[٩٥٨]. وليس من المستبعد أن تقوم المناسج المصرية على تقليد ما وصل إليها من المنسوجات الأرمينية، معتمدة فى ذلك على خبرتها الطويلة فى هذه الصناعة من ناحية، وعلى قيمة وتميز المنسوجات الأرمينية من ناحية اخرى.

المبحـــث الخامــس

دور الصلات الحضارية بين مصر وإيران فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تمتد هضبـة إيران من وادى دجلة والفرات غرباً إلى وادى نهر السند شرقاً. ومن خليج فارس وبحر العرب جنوباً إلى بحر قزوين ونهر جيحون شمالاً، فهى بذلك تشمل بلاد إيران الحالية وأفغانستان وبلوخستان وجنوب التركستان الروسية (شكل ٣٦)، وتعرف هذه البلاد باسم بلاد فارس لأن الأسرتين الاخمينية (٥٥٩-٣٣١ق.م) والساسانية (٢٢٦-٦٤١م) وهما أعظم الأسر التى حكمت تلك البلاد، قد نشأتا فى إقليم فارس[٩٥٩]. بالجنوب الغربى من إيران فساد اسم هذا الإقليم على بلاد إيران كلها، وأصبحت تعرف به عند اليونان والرومان والعرب والأوربيين[٩٦٠].

وعلى الرغم من أن الحضارتين المصرية والإيرانية كانتا من مراكز الحضارات المتقدمة فى بلاد الشرق القديم منذ أكثر من ست آلاف سنة، فيرى بعض العلماء أنه لم يظهر حتى الآن ما يثبت وجود صلة سياسية مباشرة بين مصر وإيران إلا فى القرن السادس قبل الميلاد عندما بدأت قبائل الفرس عصرها الذهبى الذى أسست فيه امبراطورية من أعظم الإمبراطوريات التى عرفها تاريخ العالم[٩٦١]. وإن كان هناك ثمة إشارات تفيد بأنه فى حوالى سنة ٤٠٠٠ قبل الميلاد انتشرت من مصر إلى إيران صناعة النسيج والفخار والطوب النيء والأسوار الطينية، والبناء بأغصان الشجر والطين، والاستئناس الكامل للأغنام والماعز والماشية وزراعة حبوب القمح، وربما زراعة بعض الخضروات[٩٦٢].

وقد أتيح لحكام إيران غزو مصر ثلاث مرات أولها: فى عصر الدولة الإخمينية (٥٥٩-٣٣١ق.م)، حيث غزاها الملك دارا بن قورش فى عام (٥٢٥ق.م) فقضى على الأسرة السادسة والعشرين (الصاوية)، وضم مصر إلى الإمبراطورية الاخمينية. وقد استمر حكم هذه الدولة لمصر حتى عام (٤٠١ق.م) إذ تمكن ملوكها الوطنيين من إعادة استقلالها وتكوين الأسرة الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين والثلاثين. وفى عام (٣٤١ق.م) كان الغزو الفارسى الثانى لمصر على يد ارتاكسيركسيس الثالث إلا أنه لم يستمر طويلاً حيث سرعان ما غزا البلاد الإسكندر الأكبر فى عام (٣٣٢ق.م) وتمكن من طردهم من البلاد ليحل محلهم الحكم الاغريقى[٩٦٣].

وقد أتاح حكم الفرس لمصر فى الفترتين السابقتين وجود تبادل حضارى وفنى بين الجانبين، فقد جلب الفرس معهم إلى مصر الموظفين والجنود من كافة أرجاء الامبراطورية الفارسية، كما أخذوا أعداداً من الأطباء المصريين إلى البلاط الاخمينى، وكذلك الفنانون المصريون الذين قاموا بزخرفة القصر الامبراطورى[٩٦٤]. فأتاح حكمهم لمصر ظهور بعض التأثيرات الفنية المصرية فى إيران، كما عثر بمصر على آثار كثيرة من العصر الفارسى، وهى لا تقتصر على ما جاء من فارس بل عثر أيضاً على آثار مصرية فيها تأثيرات فارسية[٩٦٥]. ومما وصلنا فى مصر من آثار هذه الفترة معبد "هيبس" بمدينة الخارجة والذى يرتبط باسم الملك دارا الأول، وكان هذا المعبد قد بدأ فى تشييده خلال حكم الملكين "إبريس"، و"أحمس" إلا أن أعمال البناء ونقش الجدران لم تتم فيه نهائياً، فأمر دارا باستكمالها،

ووصلنا اسم هذا الملك وألقابه فوق جدران المعبد وهو يقدم القرابين للآلهة المصريين. كما كان يفعل الفراعنة، ومن أعمال هذا الملك أيضاً اتمامه لمشروع قديم لتوصيل البحر الأبيض والبحر الأحمر، وذلك عن طريق قناة تصل فرع النيل شرق الدلتا بمياه البحر الأحمر[٩٦٦]. ومن الأعمال التي تنسب إلى الاخمينيين أيضاً تأسيس حصن باب اليون (بابليون)[٩٦٧].

أما بالنسبة للتأثير الفني الاخميني على مصر، فعلى الرغم مما هو معروف عن ضعف التأثير الاخميني بين شعوب الأقطار التي حكموها قبل الغزو الاغريقي، فمما يلاحظ وجود تأثيرات فارسية اخمينية ظهرت على الفنون البطلمية بمصر. ومنها نقش جداري بمعبد إدفو عليه صورة الملك والكهنة يصعدون السلم في الاحتفالات الدينية وهي تذكرنا بالنقوش البارزة الموجودة على جدران قصر برسيبوليس بإيران، ويظهر هذا التأثير أيضاً في مقبرة في هرموبوليس- تونا الجبل- تخص بتوزيريس كبير كهنة توت، إذ نجد من بين النقوش التي تصور عمالاً يقومون بأعمالهم، إناء فارسي وعموداً يعلوه تاج على هيئة زهرة اللوتس ومن فوقها حيوانات رابضة، وهي على نمط التيجان التي ظهرت في قصر برسيبوليس بإيران أيضاً[٩٦٨].

أما الغزو الفارسي الثالث لمصر فكان على يد الأسرة الساسانية[٩٦٩] (٢٢٦-٦٤١م)، وقد تم غزوهم لها في عهد كسرى الثاني عام ٦١٦م أثناء خضوعها للحكم البيزنطي، وظلوا سادة البلاد إلى أن اضطروا للجلاء عنها عندما حارب هرقل امبراطور الروم بلاد فارس نفسها عام ٦٢٩م[٩٧٠].

هذا وتُعد قضية التأثير الساساني على الفن في مصر قبل الفتح العربي من القضايا التي شغلت كثيراً من العلماء، فبينما يرى البعض أن تلك التأثيرات كانت أقوى من التأثير الفرعوني[٩٧١] الذي هو متأصل في التربة المصرية، يرى البعض الآخر أن الدراسة التطبيقية - التحليلية للنسيج والنحت القبطيين، لم تقدم ما يؤيد هذا الرأي، وأظهرت أن التأثيرات الساسانية محدودة الأثر[٩٧٢].

أما عن سبل وصول تلك التأثيرات الساسانية إلى مصر قبل الفتح العربي، فيرى بعض العلماء أن غزوات الفرس لوادي النيل قد لعبت أكبر دور في تعريف أهل مصر بالشعب الإيراني وبأساليبه الفنية المختلفة التي كان لها بعض التأثير في العمارة وفي زخارف المنسوجات المصرية[٩٧٣]. بينما يقلل البعض الآخر من الدور الذي لعبته تلك الغزوات في نقل التأثيرات الفارسية على مصر، ويستشهد على ذلك بالغزو الساساني الذي لم يدم طويلاً فيها، وعليه يرجح أن التأثيرات الساسانية في هذه الحقبة كان مرجعه العامل الاقتصادي[٩٧٤]. ويرى فريق آخر من العلماء أن تلك التأثيرات وصل بعضها عن طريق غير مباشر عبر الشام، بينما وصل بعضها الآخر عند فتح الساسانيين لمصر في القرن السادس الميلادي[٩٧٥].

وأياً كانت سبل وصول التأثيرات الساسانية إلى مصر سواء أكانت عن طريق الغزو أم عبر الشام أم من خلال المعاملات التجارية، فيبدو أنه من الصعب التشكيك في تواجد

التأثير الساساني في الفن القبطي، بل من المرجح أن تلك التأثيرات كان لها دور فعال على ذلك الفن. وفي هذا الصدد يذكر العالم "فييت": أن الفن القبطي كان مشرباً بالكثير من التأثيرات الفنية ولاسيما الساسانية منها(٩٧٦).

ويُعد ميدان المنسوجات القبطية من أهم أنواع الفنون التي ظهرت عليها التأثيرات الساسانية، ومرجع ذلك إلى ما بلغته المنسوجات الساسانية من شهرة واسعة. وإقبال مصر على استيرادها في هذه الفترة(٩٧٧)، فعمل نساجوها على تقليد طرقهم في زخرفة المنسوجات، رغبة في الكسب، وترويجاً لما تنتجه أنوالهم. فأخذوا عنهم تصميمات قوامها اشرطة أفقية تمتد على طول القماش، أو وحدة زخرفية ينثرونها على سطحه بنظام خاص(٩٧٨).

ومن أبرز العناصر الزخرفية الساسانية التي استخدمت في المنسوجات القبطية، الحيوانات المتواجهة أو المتدابرة، والفارسان المتواجهان أو المتدابران والحيوانات الخرافية والطبيعية، والحيوانات التي يفترس بعضها بعضاً، والعصابات الطائرة بهيئاتها المتعددة، وشجرة الحياة، وحبيبات اللؤلؤ، والتاج المجنح(٩٧٩).

وعرف عن الفنان القبطي ميله إلى عدم ترك فراغ دون شغله بالزخرفة، وهو ما ظهر بشكل خاص في منسوجاته، ومن المعروف أن الفنان الاخميني والساساني من بعده كان يفزع من الفراغ. لأنه كان يعتقد أنها مصدراً تحل فيها الأرواح الشريرة، وقد ظهر هذا التأثير في الفن القبطي على سبيل المثال، عندما رُسم على جانبي الملك شكل وردة وفي أسفل الصورة كذلك دون أن يكون لهذه الواردات أي معنى(٩٨٠).

كما يلاحظ في المنسوجات القبطية أيضاً أن سحن بعض الرسوم الآدمية وجلساتهم متأثرة إلى حد كبير بالفن الساساني(٩٨١).

وعلى الرغم من أن الدراسة لا تتبع تأثير الفن الساساني على الفن القبطي، فكان لابد من التنويه إلى تلك التأثيرات، إذ أن هناك قاعدة معروفة في الفن الإسلامي مفادها أن التحول السياسي لايتحتم أن يتبعه تغير فني بصورة مباشرة. فالتغير الفني يحتاج إلى فترة زمنية طويلة. وعليه فمن الطبيعي أن التأثيرات الفنية الساسانية المتواجدة بمصر قبل الفتح العربي تستمر في مرحلة ما بعد الفتح. وإن كان في نفس الوقت يصعب اتخاذ الفن القبطي كوسيط أوحد لما ظهر من تأثيرات ساسانية في الفن الإسلامي بمصر، وذلك لاعتبارات متعددة لعل أهمها؛ قوة العلاقات المباشرة بين مصر وإيران وتشعبها على جميع الأصعدة منذ انطواء القطرين تحت لواء الدولة الإسلامية- كما سيتبين فيما بعد-، ومن ناحية أخرى ما اتسم به الفن الإسلامي من وحدة فنية كانت نتاجاً طبيعياً للوحدة الدينية والسياسية والحضارية التي شملت أقطاره المترامية الأطراف؛ فما يلبث أن يظهر عنصر زخرفي في شرق العالم الإسلامي أو غربه إلا ونجده قد تردد صداه في ارجاء ديار الإسلام.

وفي حالتنا تلك رغم تعدد السبل التي قد تسلكها التأثيرات الساسانية إلى مصر عن خلال أقطار إسلامية مختلفة- إلى جانب إيران بالطبع-. فمن المعتقد أن هناك أقطار بعينها لعبت دوراً ما في نقل التأثيرات الإيرانية إلى مصر. ويمكننا أن نضرب على ذلك مثلاً

بالعراق وقد مر بنا أن فنونها فى العصر العباسى كانت مشبعة بالتأثيرات الساسانية، ونظراً للارتباط الوثيق بين مصر والعراق ليس فى فترة كون مصر ولاية تابعة للخلافة العباسية فحسب، بل وبعد انفصال مصر عن الخلافة العباسية أيضاً وظهور الخلافة الفاطمية فيها، وفى ضوء فهم أبعاد العلاقة الفنية بين مصر والعراق فيمكننا أن نقر وباطمئنان أن العراق كان أحد المعابر التى سلكت خلالها التأثيرات الساسانية إلى مصر. وإذا كان الفن العباسى قد اتخذ كمثال لنقل التأثيرات الساسانية على مصر، فهذا لايعنى أن تلك التأثيرات قد بدأت مع ظهور الخلافة العباسية فى العراق، إذ ظهرت التأثيرات الساسانية أيضاً فى الفن الأموى فى الشام، ومن الطبيعى أن يظهر ترديده فى ولايات تابعة للخلافة الأموية وخاصة مصر بحكم الجوار وخصوصية العلاقات بين القطرين، ذلك بالإضافة لما كان من صلات وثيقة بين مصر وإيران بدأت بذورها مع الفتح الإسلامى لمصر.

نستطيع أن نستنتج مما سبق أن تيار التأثيرات الساسانية على مصر ظل متدفقاً بعد الفتح الإسلامى لها ولم يقف عند حد استمراره من الفن القبطى، بل إن الأكثر منطقياً أن تزداد قوة وفاعلية التأثيرات الساسانية على مصر للأسباب التى سبق توضيحها ولما سوف نتناوله فيما بعد.

وعلى أية حال فيبدو أن صلات مصر الحضارية مع إيران قد بدأت إرهاصاتها مع الفتح الإسلامى، إذ شارك مع قوات الفتح قوم من الفرس كانوا من بقايا جند باذان عامل كسرى على اليمن قبل الإسلام، وتم إسلامهم فى بلاد الشام فنفروا مع عمرو بن العاص إلى مصر واختطوا بالفسطاط "خطط الفارسيين "(٩٨٢). وأشار ابن عبد الحكم إليهم وذكر أنهم نزلوا بناحية بنى وائل، ولهم بها مسجد مشهور ومعروف نسب إليهم وهو "مسجد الفارسيين"(٩٨٣). ومن المعتقد أن هؤلاء الفرس الذين نزلوا بمصر قد احترفوا بالفسطاط بعض المهن والصناعات وخاصة الصياغة، كما ورد ما يفيد أنهم كانوا يرصعون الزجاج بالجوهر ويكتبون عليه بالذهب(٩٨٤).

ومنذ أوائل العصر الأموى أخذت العناصر الفارسية والمصرية تتنقل ما بين مصر وإيران، وقد أشار البلاذرى إلى أن زياد بن أبى سفيان ولىّ على خراسان سنة (٥١هـ) الربيع بن زياد الحارثى، وحول معه من أهل المصريين زهاء خمسين ألفاً بعيالاتهم(٩٨٥)، كما أشار إلى اشتراك الجند المصريين مع قوات يزيد بن المهلب بن أبى صفرة فى غزو دهسان(٩٨٦)، وجرجان(٩٨٧) فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦-٩٩هـ/ ٧١٥-٧١٧) (٩٨٨). وكانت مصر منذ القرن الأول الهجرى مرتعاً خصباً لأهل التجارة والصناعة من الفرس الذين توافدوا عليها(٩٨٩). كما كان بها منذ القرن الثانى الهجرى/ ٨م جالية فارسية كبيرة قوية التأثير، واتخذ منهم أحد القضاة ذات مرة ثلاثين رجلاً، جعلهم ضمن الشهّود، وكان هذا المركز مرموقاً لايُقبل فيه إلا من هو أهل للشهادة(٩٩٠).

وقد انعكس ازدياد نفوذ الفرس فى الخلافة العباسية ببغداد على مصر إذ أقبل الخلفاء العباسيون على تولية العديد من العناصر الفارسية ولايتها(٩٩١)، ومنهم على سبيل المثال جعفر بن يحيى البرمكى، الذى ولى عليها من قبل هارون الرشيد سنة ١٧٦هـ.

فاستناب عليها عمر بن مهران[٩٩٣]. وكذلك عبدالله بن طاهر[٩٩٣] الذى ولى عليها من قبل المأمون فى سنة ٢١١هـ. وهو من أهل باذغيس بخراسان[٩٩٤]. وتولاها أيضاً عيسى بن موسى الخراسانى سنة ٢١٦هـ من قبل المعتصم فى خلافة المأمون[٩٩٥].

وليس أدل على كثرة تواجد العناصر الفارسية فى مصر، ما قام به أهل خراسان فى مصر من خلع البيعة للخليفة الأمين، وعقدها للمأمون وقد تم لهم ذلك لثمان خلون عن جمادى الآخرة سنة ١٩٦هـ[٩٩٦].

وقد نتج عن الصراع بين الأمين والمأمون على الخلافة ثم ما ساد أوائل حكم المأمون من اضطرابات، أن قام أحد أفراد الفرس بمصر وهو السرى بن الحكم الخراسانى الأصل بتكوين ملك شبه مستقل بمصر عن الخلافة العباسية دام له ولأسرته من بعده حوالى عشرة أعوام، وإن كانت لم تسيطر هذه الأسرة طول هذه الفترة على كل مصر، وإنما كانت سيطرتها على العاصمة دائماً وعلى الوجه القبلى فى الغالب، وهى بذلك تُعد أول أسرة شبه مستقلة فى مصر الإسلامية، وكانت مقدمة لما حدث فى الأسرتين الطولونية والإخشيدية[٩٩٧].

وقد بدأت سلسلة أحداث هذه الأسرة بمصر مع قدوم أحد ولاة مصر من قبل هارون الرشيد وذلك فى الخامس من شوال سنة ١٨٤هـ. وكان من بين الحرس الوافد معه رجل من موالى بنى ضبة أصله من بلخ بخراسان هو "السرى بن الحكم بن يوسف المقوم"، الذى لعب دوراً بارزاً بمصر فى النزاع بين الأمين والمأمون واستقرار الأمر للمأمون، وانتهى الأمر فى مصر بإجماع الجند على توليتها للسرى ابن الحكم فى مستهل رمضان سنة ٢٠٠هـ. وما لبث أن عُزل عنها وتولى سليمان بن غالب فى ربيع الأول سنة ٢٠١هـ لمدة خمسة شهور، ثم أعيد السرى للولاية مرة أخرى من قبل المأمون فى شعبان سنة ٢٠١هـ. واستمرت ولايته هذه حتى وفاته فى يوم السبت آخر جمادى الأولى سنة ٢٠٥هـ[٩٩٨].

وبعد وفاة السرى بن الحكم بايع الجند ابنه أبا نصر محمد بن السرى فى اليوم التالى لوفاة أبيه، وبموافقة الخليفة المأمون، وظل والياً عليها حتى وفاته ليلة الاثنين لثمان خلون من شعبان سنة ٢٠٦هـ[٩٩٩]. وفى اليوم الثانى من وفاة أبى نصر بايع الجند أخيه عبيد الله بن السرى وبموافقة الخليفة المأمون[١٠٠٠]. إلا أن عبيد الله دخل فى منازعات مع المأمون الذى حاول بسط نفوذه على مصر، وانتهى الأمر بإرسال المأمون جيشاً كبيراً بقيادة أعظم قواده عبد الله بن طاهر، الذى تمكن من إخضاع عبيدالله بن السرى يوم الاثنين لست بقين من صفر عام ٢١١هـ، وبذلك انتهى عهد آل السرى، وعادت مصر إلى خضوعها للخلافة العباسية[١٠٠١]. على أنه مما يلاحظ أن مصر خرجت من يد آل السرى خراسانى الأصل ليتولاها عبد الله بن طاهر خراسانى الأصل أيضاً.

ومن الأسر الأخرى الفارسية الأصل التى لعبت دوراً بارزاً فى مصر الإسلامية أسرة الماذرائيين الذين نزحوا إلى مصر عبر العراق، ومن ثم نعت البعض هذه الأسرة بـ "العراقية الفارسية الأصل"[١٠٠٢]. ومنهم كذلك أسرة بنى المهاجر. فهم من أهل فارس، تواجدوا وعاشوا بمصر، وانتهجوا نهج الماذرائيين فى حياتهم الاجتماعية وفى إقبالهم على

الترف[1003].

ولم يكن انتهاء النفوذ الفارسي في العراق حائلاً أمام استمرار تواجد العناصر الفارسية في مصر، بل يبدو أنه وفد إليها أعداد كبيرة منهم، فقد ورد ما يفيد أن أحمد بن طولون عندما وجد الكنز عند الأهرام واتسع حاله وعظم أمره، استكثر من شراء المماليك الديالمة[1004]، حتى بلغ عددهم أربعة وعشرين الفا[1005].

ولم يقتصر توافد الفرس إلى مصر على الحكام والقواد والجنود، فقد وفد إليها وزارها أيضاً العديد من العلماء، منهم: الحسن بن شجاع أبو على البلخي الحافظ (ت٢٤٤هـ)[1006]. وأبو عبد الله محمد بن حماد الطهراني (ت٢٦١هـ)[1007]، وأبو حرب محمد بن أحمد الحافظ (ت٢٧٨هـ) وهو من بلخ بخراسان[1008]، وأبو إسحاق إبراهيم بن يوسف بن خالد الهسنجاني الرازي (ت٣٠١هـ)[1009]، وابو اسحاق إبراهيم بن أحمد بن إسحاق المروزي (ت٣٤٠هـ)[1010].

ومن العناصر الفارسية التي توافدت على مصر أيضاً طبقة التجار، وقد استوطن بالفسطاط منذ القرن الثالث الهجرى/ ٩م جالية عظيمة من الفرس، ساهموا بنصيب موفور في الحركة التجارية في البلاد، وقد كان لهذه الجالية في العصر الطولوني شأن عظيم في الحياة الاقتصادية[1011].

ولعل ما يؤكد قدر التجار الفرس الذين وفدوا على مصر في العصر الطولوني، أن أحد التجار القادمين من خراسان إلى خمارويه بن أحمد بن طولون، كان معه بضاعة لايقل ثمنها عن مائة ألف دينار، عرض بعضها على خمارويه فاشتراها كلها وأودعها مخازنه[1012].

ومن المعتقد أن كثرة توافد التجار الفرس إلى مصر في العصر الطولوني أدى إلى تغيير التكوين الاجتماعي لطبقة التجار في البلاد، إذ كانت هذه الطبقة في العصر البيزنطي تتركز بصورة رئيسية في الإسكندرية وتتكون بصفة خاصة من اليهود إلى جانب الروم والأقباط والسوريين مع عناصر أخرى، وقد استمرت هذه الطبقة في مزاولة نشاطها تحت الحكم العربي، بعد أن أضيف إليها طبقة من التجار العرب الذين استوطنوا البلاد، وإثر تعطل الطريق التجاري في الخليج العربي المتجه إلى بلاد الشرق والذي كان يعمل فيه التجار الفرس، وعودة تجارة الشرق إلى طريقها الأول (طريق البحر الأحمر)، وفدت جالية عظيمة من تجار فارس إلى مصر في العصر الطولوني، مما أدى إلى تغيير التكوين الاجتماعي لطبقة التجار في البلاد في هذا العصر[1013].

وفي العصر الاخشيدي استمر في البلاد تواجد جالية فارسية عظيمة كانت تحترف مهنة التجارة[1014].

ولم يقتصر دور التجار الفرس على نقل منتجات إيران إلى مصر فحسب، بل ساهموا أيضاً في نقل منتجات الشرق والغرب اليها. إذ كان لإيران علاقات تجارية نشطة ومتميزة مع بلاد الشرق وخاصة عن طريق ميناء سيراف[1015] الذي كانت تحط فيه السفن القادمة من الصين، وكذلك السلع القادمة من بحر الهند بواسطة سفن السيرافيين،وكانت بعض هذه

السلع تحمل إلى مصر من خلال مراكب القلزم. إذ كان لايتهيأ لمراكب السيرافيين سلوك ذلك البحر لصعوبته وكثرة جباله النابته فيه(١٠١٦).

وإذا كان اطلاع بلاد فارس بنصيب فى نقل سلع تجارة الشرق إلى مصر أمر طبيعى بحكم موقعها الجغرافى ولسهولة الاتصال مع بلاد الشرق من ناحية ومع مصر من ناحية أخرى، فقد كان للتجار الفرس نصيب أيضاً فى نقل سلع من أقطار نائية عنها كالأندلس إلى مصر، ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى تاجر فارسي يدعى أبو يزيد ثيمة بن موسى بن الفرات القسوى. الذى رحل إلى الأندلس متبعاً الطريق البحرى من البصرة إلى مصر. ومن الإسكندرية بحراً إلى الأندلس. وكان يعمل فى تجارة الوشي. وقد توفى هذا التاجر فى مصر أثناء رحلة العودة إلى وطنه سنة ٢٣٧هـ(١٠١٧). ولابد أن العديد غيره من التجار الفرس كانوا قد سلكوا نفس طريقة. فكانت مصرمركزاً لعبور التجارة من فارس إلى الأندلس وبالعكس، ومن الطبيعى أن تنفذ بعض سلع هذين القطرين إليها عن طريق هؤلاء التجار.

وقبل أن ننهى الحديث عن علاقة مصر ببلاد فارس فى هذه الفترة، نود الإشارة إلى أنه قد وصلنا العديد من الأدلة المادية والتاريخية التى تفيد بتواجد العناصر الفارسية فى مصر، وقد احتفظوا فى أسمائهم بنسبتها إلى موطنهم الأصلى بلاد فارس(١٠١٨). ومن هذه الأدلة المادية شاهد قبر يحمل اسم خديجة بنت عبد الخالق بن عامر الفارسي، وهو مؤرخ بسنة ٢٤٧هـ(١٠١٩)، وشاهد آخر باسم رحمة ابنت إسماعيل الفارسي مؤرخ بسنة ٢٥٣هـ(١٠٢٠).

وإذا ما انتقلنا إلى علاقة بلاد فارس مع مصر فى العصر الفاطمي، فقد كان للفاطميين علاقات مع بلاد فارس قبل توجههم إلى المغرب الإسلامي، إذ كانت الدعوة الإسماعيلية رائجة فى بلاد فارس(١٠٢١) منذ أيام عبد الله بن ميمون القداح(١٠٢٢)، الذى أرسل الدعاة إلى هذه البلاد كما أرسلهم إلى الكوفة والأهواز واليمن، وكان من أشهر دعاته فى فارس "خلف" الذى قام بنشر الدعوة الإسماعيلية فى الرى وقم وقاشان وطبرستان وغيرها، وتمكن من أن يجمع حوله لفيفاً من الإسماعيلية. عرفوا باسم "الخليفة" نسبة إليه وعمل على أن يجذب إلى دعوته طائفة من رجال العلم وكبار الأمراء بهذه البلاد(١٠٢٣).

وبعد قيام الدولة الفاطمية فى بلاد المغرب استمر نشاط دعاتهم فى بلاد فارس. وقد تعاطف بعض حكام وأمراء هذه البلاد مع الدعوة الإسماعيلية. إذ فكر يوسف بن أبى الساج أمير الرى فى خلع طاعة الخليفة العباسي المقتدى والدخول فى طاعة الخليفة الفاطمي عبيد الله المهدى بالقيروان، وذكر أنه متى جمع خراج واسط والكوفة وسقى الفرات عن عام ٣١٤هـ، شق عصا طاعة الخليفة العباسي وأظهر الدعوة للمهدى، ثم دعا الناس إلى الدخول فيما دخل فيه(١٠٢٤). كما أن مرداويج بن زيار الديلمي، أحد قواد الأصفر أمير قزوين، تمكن من طرد هذا الأمير واستولى على بلاده ثم فتح الرى وأصبهان، كان يبعث بالرسل والأموال الكثيرة إلى الخليفة الفاطمي عبيد الله المهدى. وأعلن رغبته فى الدخول فى طاعته(١٠٢٥).

وليس أدل على ما بلغة الدعاة الإسماعيلية من نجاح فى بلاد فارس، ماقام به داعيهم أبو عبد الله محمد بن أحمد النسفي، الذى تمكن من ضم الكثير من أهل خراسان

إلى المذهب الإسماعيلي، بل وتمكن من الوصول إلى الأمير الساماني[١٠٢٦] نصر الثاني بن أحمد (أمير خراسان وما وراء النهر ٣٠١-٣٣١هـ) الذى رحب بمبادئه ودعاه لمقابلته، ومما يؤكد ميل هذا الأمير الساماني للدعوة الإسماعيلية ذلك الكتاب الذى أرسله إلى عبيد الله المهدى يعترف فيه بسلطته الروحية ويعده بإمداده بالرجال، وقال في كتابه: " أنا فى خمسين ألف مملوك يطيعونني، وليس على المهدى بهم كلفة، ولا مئونة، فإن أمرني بالمسير سرت إليه ووقفت بسيفي ومنطقتى بين يديه وامتثلت أمره[١٠٢٧]".

ومما سبق يتضح أن للفاطميين قاعدة عريضة فى بلاد فارس، منذ تواجدهم فى بلاد المغرب، ولم تقتصر تلك القاعدة على أفراد الشعب بل تضمنت بعض القادة والحكام والأمراء ورجال الدين، ومن الطبيعى أن يزداد تطلع الفاطميين إلى تلك البلاد بعد قدومهم إلى مصر، وذلك لتضييق الخناق على الخلافة العباسية فى بغداد. ومن مظاهر اتصال الفاطميين بمصر مع بلاد فارس أنه فى عهد المعز لدين الله كانت بلوخستان تعترف بالسيادة للفاطميين، وأن أهلها كانوا يجمعون أموالاً وذخائر كثيرة تجل عن الوصف، ويذكرون أنها للخليفة الفاطمى[١٠٢٨].

كما كان الخليفة الحاكم بأمر الله يهتم ببث دعاته فى خراسان، وورد ما يفيد أنه نجح فى إقامة المذهب الشيعى فيها، واستجاب له عالم عظيم، فأرسل إليها الأموال لاستمالة الرجال إلى مذهبه[١٠٢٩].

وبعد ظهور الدولة الغزنوية (٣٣٦-٥٨٢هـ)[١٠٣٠]، تطلع الفاطميون لاستمالة حكامهم للدخول فى المذهب الشيعى، فأرسل الخليفة الحاكم بأمر الله إلى السلطان يمين الدولة محمود بن سبكتكين (٣٨٨-٤٢١هـ) كتاباً يدعوه فيه لمذهبه، إلا أن محموداً أهان كتاب الحاكم بأمر الله إهانة بالغة، فلما تولى الخليفة الظاهر بن الحاكم (٤١١-٤٢٧هـ) أرسل بكتاب إلى محمود بن سبكتكين يدعوة إلى طاعته، كما أرسل إليه بهدية كانت سبع جبب وفرجية ومركب ذهب، ولم يلتفت السلطان الغزنوى إلى كتاب الظاهر وبعث به وبالهدية إلى الخليفة العباسى القادر حيث ألقاها فى النار[١٠٣١].

وربما كان من أهم عوامل انتشار المذهب الفاطمى فى بلاد فارس، أن حكم تلك البلاد أسرة شيعية وهم آل بوية (٣٢٠-٤٥٤هـ)، وقد مر بنا ما كان بين الخليفة الفاطمى العزيز والسلطان البويهى عضد الدولة، من صلات بينهم وتبادل الرسائل والسفارات، واستمرار الدعوة الفاطمية بعد الوحشة التى قامت بين العزيز وعضد الدولة، ودخول السلطان البويهى أبو كاليجار فى الدعوة الفاطمية[١٠٣٢].

وإذا كان الداعى الفاطمى المؤيد فى الدين الشيرازى قد أصاب نجاحاً فى نشر المذهب الفاطمى فى بلاد العراق[١٠٣٣]. فقد كان له نشاط متزايد فى هذا الصدد ببلاد فارس. إذ كان أبوه داعياً للمذهب الفاطمى فى شيراز وكان يتمتع باحترام الناس وتبجيلهم وكان على اتصال بالخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله، واستمر ابنه (المؤيد فى الدين) فى نشر هذه الدعوة، واستطاع أن يكسب عطف السلطان البويهى أبى كاليجار وأن يظل يتابع نشر الدعوة الإسماعيلية فى شيراز[١٠٣٤]. حتى وبعد أن انتقل المؤيد فى الدين

إلى الأهواز- خوزستان-[١٠٣٥]. تابع نشر هذه الدعوة في تلك البلاد، وجمع شيعته من حوله، واتخذ من أحد المساجد المهدمة مكاناً للاجتماع، فأصلح المسجد وعمر منبره ووضع عليه لوحة من الذهب عليها أسماء الأئمة من أبناء على بن أبى طالب إلى المستنصر بالله الفاطمى، وكان يدعو لهذا الامام فى خطبة الجمعة[١٠٣٦].

وبفضل نشاط الدعاة الفاطميين فى بلاد فارس وما لاقوه فى هذا الصدد من نجاح. فقد كان من بين جنود بنى بوية عدد غير قليل يميل إلى الفاطميين، مما كان له دور فى تسهيل مهمة البساسيرى فى إقامة الدعوة للخليفة المستنصر فى بغداد عام ٤٥١هـ[١٠٣٧].

ومن بين مظاهر ازدياد النفوذ الشيعى فى بلاد فارس ما ذكره "ناصر خسرو" أنه عندما بلغ فى رحلته قزوين[١٠٣٨] فى التاسع من المحرم سنة ٤٣٨هـ، كان حاكمها من العلويين[١٠٣٩].

وإذا كان من الطبيعى أن يلقى المذهب الشيعى انتشاراً واسعاً فى بلاد فارس خلال الحكم البويهى، وأن يجد الفاطميون لهم موضع قدم فى تلك البلاد، فلم يكن سقوط الدولة البويهية وظهور نجم الأتراك السلاجقة سنيى المذهب، حائلاً أمام استمرار هذه الدعوة فى بلاد فارس، رغم مابذله السلاجقة من جهد فى القضاء على المذهب الإسماعيلى فى هذه البلاد، فقد نشط دعاة هذا المذهب فى تلك البلاد منذ أواخر القرن الخامس الهجرى/ ١١م، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى بعد هذه البلاد عن بغداد مركز الخلافة، كما أن السلطان السلجوقى ألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) أقدم بإلغاء نظام البريد مما جعل من المتعذر على السلاجقة استقصاء أخبار دولتهم، فأحكم الإسماعيلية أمورهم فى شرق العالم الإسلامى[١٠٤٠].

ومما يؤكد نشاط الدعاة الفاطميين فى تلك البلادُ أن أحد دعاتهم وهو هبة الله الشيرازى استطاع أن يضم لتلك الدعوة إبراهيم ينال أخو السلطان السلجوقى طغرلبك. على أن "تكون الخطبة لهم (أى الفاطميين) بالخلافة والإمامة مقدمة على خطبته"،وكان من نتيجة ذلك أن ثار إبراهيم على أخيه طغرلبك، وانتهز البساسيرى فرصة نشوب الحرب بينهما، واستولى على بغداد فى شهر ذى القعدة سنة ٤٥٠هـ[١٠٤١].

ويبدو أن القرامطة[١٠٤٢] قد ساهموا بدور فى نشر المذهب الإسماعيلى فى بلاد فارس، فقد ذكر ابن ميسر أن الحسن بن صباح رئيس الإسماعيلية، قدم إلى مصر متخفياً فى زى تاجر واجتمع بالخليفة المستنصر (عام ٤٧٩هـ)، وتكفل له بإقامة دعوته فى خراسان وبلاد العجم، فوصله المستنصر بالمال الذى يعينه على ذلك، فتوجه إلى بلاد فارس حيث قام ببث الدعوة الإسماعيلية فى بلاد ديلمان والجبل التى كانت تلك الدعوة فيها من قبل، وبفضله شاعت الإسماعيلية وعمت بها[١٠٤٣].

ومما ورد ويشير إلى ازدياد نفوذ المذهب الإسماعيلى فى بلاد فارس. أنه فى سنة ٥٤٩هـ اجتمع كثير من أصحاب هذا المذهب فى قهستان[١٠٤٤]. وبلغ عددهم سبعة آلاف فارس وراجل، وساروا يريدون خراسان، فدخلوا فى قتال شديد مع جيش أحد أكابر أمراء خراسان، وانتهى الأمر بهزيمتهم[١٠٤٥]، وعلى الرغم من تلك الهزيمة فهو أمر يؤكد قوة

تواجد الاسماعيلية في هذه المنطقة.

ومما سبق يتضح إلى أى مدى تغلغل النفوذ الشيعى فى بلاد فارس، وما بلغه النفوذ الفاطمى فى تلك البلاد. وكان من ثمرة التقارب بين مصر وهذه البلاد فى تلك الفترة، أن وفد على مصر من بلاد فارس عدد من دعاة الشيعة، وكان أعظمهم تأثيراً فى السنوات الأخيرة من عصر الحاكم: حمزة بن على الزوزنى(١٠٤٦)، الذى أظهر الدعاة إلى عبادة الحاكم وأن الإله حل فيه، واجتمع حوله غلاة الإسماعيلية وتلقب بهادى المستجيبين، وكثر من دخل في دعوته وشاع ذلك وظهر،وكان الخليفة الحاكم ينفرد به ويحادثه إذا مر به عند المسجد الذى لازم الجلوس فيه الزوزنى عند سقاية ديدان بظاهر باب النصر(١٠٤٧). ومنهم أيضاً حسن بن حيدرة الفرغانى(١٠٤٨) المعروف بالأخرم، ومحمد بن إسماعيل الدرزى، وكان من القائلين بألوهية الخليفة الحاكم، وقد شرح دعوته وأصوله فى رسالة قدمها إلى الحاكم، فقربه إليه وارتفعت منزلته عنده(١٠٤٩).

ومن بين الشيعة الفرس الذين وفدوا على مصر فى العصر الفاطمى، الرحالة المشهور ناصر خسرو، صاحب كتاب سفرنامة، الذى بدأ رحلته من بلاد فارس عام ٤٣٧هـ، وقد آثر أن يرتحل إلى مصر، بعد أن سمع من دعاة المذهب الفاطمى فى خراسان وفارس عن مذهب جديد له تنظيم دقيق(١٠٥٠)، وقد أتيح له أن يدرس المذهب الفاطمى، بل وأصبح فيما بعد من أكبر دعاته، وعلى إثر عودته من رحلته إلى بلخ سنة ٤٤٤هـ، تنقل كثيراً فى خراسان التى عين حجة لها من قبل الفاطميين، ثم انتقل إلى مازندران التى استطاع أن يقنع الكثير من أهلها بالدخول فى مذهبه(١٠٥١).

ومن الشخصيات المؤثرة التى وفدت على مصر أيضاً من بلاد فارس، القاضى الرشيد بن الزبير صاحب الكتاب الشهير "الذخائر والتحف"، فقد كان يعمل فى خدمة السلطان البويهى أبى كاليجار، فلما انهدم بنيان الدولة البويهية ومات أبو كاليجار سنة ٤٤٠هـ، هاجر إلى مصر وتوطن بها وتوظف عند الفاطميين، ومن المرجح أنه ترك كرمان مسقط رأسه واتجه إلى مصر، لأنه كان شيعياً لم يرغب أو لم يتمكن من البقاء فى الدولة السلجوقية(١٠٥٢).

ومن الجدير بالذكر أن علماء فارس الوافدين على مصر فى العصر الفاطمى، لم يقتصروا على الشيعة، فقد وفد من أصبهان(١٠٥٣) العالم السنى الكبير الحافظ أبو الطاهر أحمد بن محمد بن أحمد السلفى، ونزل على الإسكندرية حيث اشتغل بالتدريس وخاصة تدريس الحديث، وكانت حلقاته فى أول الأمر تعقد فى مساجد الإسكندرية، حتى قام الوزير الفاطمى العادل بن السلار (ت٥٤٨هـ) ببناء مدرسة له عُرفت أول الأمر بالمدرسة العادلية، نسبة إلى بانيها، ثم عُرفت فيما بعد باسم المدرسة السلفية، نسبة إلى أستاذها وشيخها(١٠٥٤).

ولم يقتصر توافد الفرس على مصر فى العصر الفاطمى عند حد العلماء والرحالة والموظفين، بل كانت تأتيها بعض الجماعات، ومنهم قوم من الديالمة وصلوا مع أفتكين غلام معزالدولة بن بويه، وكان من بينهم أولاد معز الدولة، وذلك فى سنة ٣٦٨هـ، فى خلافة العزيز بالله، ونزلوا بخطة فى القاهرة عرفت بـ "حارة الديالمة"(١٠٥٥).

وأشار ناصر خسرو أنه ضمن فرق الجيش الفاطمى زمن المستنصر، فرقة من أبناء

الملوك والأمراء جاءوا لمصر من أطراف العالم. وكان من بينهم أولاد ملوك الديلم[١٠٥٦].

ومما يؤكد تميز الديلم في هذا الوقت، أنه كان ضمن مراسم ركوب المستنصر، أن يمتطي بغلة عارية من كل ما يزينها، ويسير في ركابه ثلاثمائة من الديلم، حاملين المعاول مرتدين الحلل السندسية المصنوعة في بلاد الروم[١٠٥٧].

وظهرت في أوائل عهد الخليفة المستنصر أسرة فارسية الأصل قدمت إلى مصر من جنوب فارس عبر العراق وهي أسرة التستري[١٠٥٨]. وكان رأس هذه الأسرة وهو أبو سعيد إبراهيم بن سهل التستري اليهودي، من أقوى رجال الدولة في خلافة المستنصر.وقد استبد فترة من الوقت بالسلطة، مما أثار عليه حقد الوزير أبو منصور صدقة بن يوسف الفلاحي. فدبر له مكيدة انتهت بقتله، إلا أن ذلك لم يحمل المستنصر على صرف آل التستري عن مناصب الدولة، فأسند إلى أخيه أبي نصر ديوان خاصته، وقلد ابنه إدارة أحد الدواوين[١٠٥٩].

وقد أشارت وثائق الجنيزة أنه منذ بداية القرن الخامس الهجري/ ١١م، عاش بعض اليهود في مصر وكانوا يحملون ألقاباً عائلية تنسب إلى ثلاثة مدن فارسية، هي: الكازروني[١٠٦٠] والشينيزي[١٠٦١]، والتوزي[١٠٦٢]، ومن المرجح أن هذه الأسماء الثلاثة لعائلات قد هاجرت من بلاد فارس إلى مصر[١٠٦٣].

وكان توجه أهل فارس لأداء فريضة الحج بالأراضي المقدسة بالحجاز، فرصة سانحة للفاطميين لتوطيد علاقاتهم مع أهل تلك البلاد، فأولوهم عناية خاصة، ومن ذلك ماحدث مع الحجاج من أهل خراسان. إذ ورد أنه في شهر صفر سنة ٤١٤هـ وصل الخبر إلى مصر يفيد بأن أهل خراسان تعذرت عليهم الطريق التي كانوا يسلكونها من مكة إلى بغداد. فاضطروا إلى المسير إلى إيلة ومنها إلى الرملة، ومن الرملة على طريق الشام إلى بغداد، فوصلوا في ستين ألف ناقة ومائتي ألف إنسان، فخرجت المكاتبات من الخليفة الفاطمي الظاهر إلى سائر ولاة الحرب بالشام، باستقبال هؤلاء الحجاج وإنزالهم، وإكرام مقدميهم، وتهيئة البلاد لهم، وتزويدهم بالطعام والعلف[١٠٦٤]. ويبدو أن ترحيب الدولة الفاطمية وإكرام هؤلاء الحجاج كان بدافع نشر المذهب الفاطمي بينهم، بدليل ما ذكره المسبحي: "وزوال ما كان يعرف به أهل هذه الدولة المباركة من الكفر وفساد الدين، وانصرف القوم إلى بلادهم وهم شاكرون مكرمون"[١٠٦٥].

ومما يدل على الوقع الكبير لتلك الحفاوة التي لقيها الحجاج الخراسانيون من قبل الخلافة الفاطمية، أنه في العام التالي مباشرة - في صفر سنة ٤١٥هـ- وصل عدد كبير من حجاج خراسان إلى مصر بعد أداء فريضة الحج. وكان معهم الأمتعة والجهازات، ووصل معهم رسول صاحب خراسان[١٠٦٦] بهدية إلى الخليفة الظاهر تحتوي على ثياب ديباج، ونوق حسان، وطيور وبغاوات. فأكرمه الخليفة الفاطمي واستدعاه عند ركوبه، وسار في موكبه. ثم عاد إلى قصره[١٠٦٧].

ومن الطبيعي أن يكون ذلك التواجد المكثف للفرس في مصر خلال العصر الفاطمي قد ساهم في نقل بعض المظاهر الحضارية والتأثيرات الفنية الإيرانية إلى مصر، كما أنه ليس

من المستبعد أن يكون من بينهم من هو ذو خبرة أو محترف للأعمال الفنية(١٠٦٨)، وأن يكون من بينهم أيضاً من هو على دراية وإلمام بالفنون والزخرفة. ويمكننا أن نعطى على ذلك مثالاً بالرحالة الفارسى ناصر خسرو فقد أشار إلى ذلك صراحة حيث ذكر أنه بعد أدائه فريضة الحج بالحجاز ومغادرته لمكة فى التاسع عشر من شهر ذى الحجة عام ٤٤٢هـ. مر بـ "الفلج"(١٠٦٩)، "وكان هناك مسجد نزلنا فيه، وكان معى قليل من اللونين القرمزى واللازورد. فكتبت على حائط المسجد بيت شعر ووضعت فى وسطه ورق الشجر، فرأوه وتعجبوا "أى أهل فلج"، وتجمع أهل القلعة كلها ليتفرجوا عليه"، ثم طلبوا منه أن ينقش محراب هذا المسجد، فنقشه لهم كما طلبوا(١٠٧٠). وإلى جانب ما تحمله شهادة ناصر خسرو تلك من أنه كان يجيد فن الزخرفة النباتية والكتابية، بدليل إقدامه على عملها، فإن ذكره باحتفاظه ببعض من اللونين القرمزى واللازورد، أمر يثير التساؤل، فما الذى يجعله فى رحلته الشاقة هذه أن يحتفظ بمثل هذه الألوان؟ ربما كانت الإجابة على ذلك أن ناصر خسرو كان محترفاً لفنون الزخرفة، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون له دور ما فى حمل بعض التأثيرات الفنية، وخاصة الفارسية، إلى مصر فترة زيارته لها.

ومن بين الفرس الذين تواجدوا بمصر فى العصر الفاطمى وكان لهم تأثير فى النواحى الفنية، عائلة التسترى، فهم ينسبون إلى مدينة تستر، ذات الشهرة الفائقة فى المنسوجات الحريرية والقطنية، والتى اشتهرت بتصديرها إلى الخارج(١٠٧١)، وتشير وثائق الجنيزة إلى أن هذه الأسرة بمصر كانت تتعامل فى أجود أنواع الأقمشة، كما أنهم لم يقتصروا على الاتجار فى المنسوجات التى تصنع فى بلدهم الأصلى "تستر" فحسب، بل كانوا أيضاً يتاجرون فى "الرازى" وهى أردية مصنوعة فى الرى أو سميت باسمها(١٠٧٢). ويبدو أن التستريين لم يقتصروا على استيراد المنسوجات الفارسية، فهناك احتمال بأنهم تجمعوا فى أسواق الفسطاط وقاموا بنسج الثياب التسترية التى كانوا مشهورين بها فى موطنهم الأصلى، وذلك على نحو ما فعلوه فى أسواق الكرخ فى بغداد(١٠٧٣).

ومن الأسر الفارسية التى أقامت بمصر فى العصر الفاطمى أيضاً ويرجح أنهم كانوا يتاجرون فى المنسوجات الفارسية، وربما قاموا بانتاجها فى القاهرة، أسرة الكازرونى والشينيزى والتوزى(١٠٧٤). فالأسرة الأولى منهم تنسب إلى كازوران، وقد كانت من أكبر مدن فارس صناعة لثياب الكتان، وقد سميت "دمياط الأعاجم"(١٠٧٥)، تشبهاً بمدينة دمياط بمصر، لما وصلت إليه منتجات هذه المدينة من الفخامة(١٠٧٦).

أما الأسرة الثانية منهم فتنسب إلى سينيز، وقد كانت لها شهرة عظيمة بنسيج الكتان، وهو الكتان السينيزى، المجمع عليه "أنه ليس بجميع أقطار الأرض كتان يعدله ولا يقاومه قوة ولينا"(١٠٧٧).

وأما ثالث هذه الأسر الفارسية فهى تنسب إلى توز، وهى نفسها مدينة "توج" التى اشتهرت بصناعة الكتان المنسوب إليها، وقد كان أهلها أحذق بصناعته من أهل كازوران، وقد كانت ثيابها رقيقة مهلهلة النسيج كأنها المنخل، وكانت ذات ألوان حسنة، لها طرز مذهبه، وتباع حزماً بالعدد(١٠٧٨).

وورد ضمن وثائق الجنيزة ما يفيد بقدوم أحد صناع المعادن من إيران إلى مصر. ومن الملفت للنظر تحديد أنه كان صانع ملاعق فضة(١٠٧٩). وربما وفد إلى مصر أيضاً بعض الخزافين الإيرانيين. فقد وصلنا توقيع أحد خزافي الأواني ذات البريق المعدني وهو "ابن نظيف الآمدي"(١٠٨٠). كما أشرف على بناء جامع القرافة الذى أنشأته تغريد أم العزيز بالله سنة ٣٦٦هـ شخص ينسب إلى بلاد فارس وهو الحسن بن عبد العزيز الفارسي "المحتسب"(١٠٨١).

وقد كان لمصر فى العصر الفاطمى علاقات تجارية نشطة مع إيران. حيث تبادل كل من البلدين منتجاته مع الآخر. ومنها خام الحديد الذى استوردته مصر من أصفهان. نظراً لعدم كفاية ما ينتج منه فى البلاد لسد الحاجة، وتُعد المنسوجات والطنافس من أهم السلع التى تبودلت بين الطرفين(١٠٨٢).

والشيء الملفت للنظر أنه على الرغم مما أصابته مصر وإيران من جودة وذيع صيت فى ميدان المنسوجات، إلا أن كل قطر منهما لم يقنع ويقتصر على ما أنتجه، فأقبل على الاستيراد من القطر الآخر، مما ساهم فى نهضة فنية متبادلة فى ميدان المنسوجات، لابد وأن تكون نهضة مميزة بقدر تميز منتجات كل من القطرين.

وحول العلاقة بين الأقمشة المصرية والفارسية، يذكر "متز" أنه كانت الأقمشة بفارس هى نفس الأنواع المصرية من الدبيقى والشرب والقصب، مما يدل على صلة بين الصناعة فى القطرين، ويُرجح أن لمصر الفضل فى نقل صناعة الكتان إلى فارس(١٠٨٣). وقد مر بنا أن مدينة كازوران إحدى أكبر مدن فارس فى صناعة الكتان، قد سميت بـ"دمياط الأعاجم" تشبهاً بمدينة دمياط المصرية.

ومن الإشارات التى وردت وتفيد بإستيراد بلاد فارس للمنسوجات المصرية ما ذكره ناصر خسرو، من أنه كان ينسج فى أسيوط عمائم من صوف الخراف لامثيل له فى العالم. وأن الصوف الدقيق كان يصدر إلى بلاد العجم ويسمى بالصوف المصرى، وأنه كان من إنتاج الصعيد الأعلى لأنه لايُنتج الصوف بمدينة مصر "الفسطاط" نفسها(١٠٨٤). كما ذكر أن ملك فارس أرسل إلى مدينة تنيس بمصر، بعشرين ألف دينار ليشترى له حلة من كسوة السلطان، وأن رُسله بقوا فى هذه المدينة عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها(١٠٨٥).

أما بالنسبة للمنسوجات الفارسية فقد أقبل عليها فى مصر خلال العصر الفاطمى إقبالاً منقطع النظير، حتى أنه قوّم ما أخرج من خزائن القصر الفاطمى أثناء الشدة المستنصرية من أنواع النسيج الخسروانى ما يزيد عن خمسين ألف قطعة أكثرها مذهب(١٠٨٦). وذُكر أن من جملة ما أُخرج أيضاً خمسة وسبعون الف ثوب ديباج خسروانى(١٠٨٧). ومرتبة خسروانى حمراء وعشرون ألف قطعة خسروانى فى هدبة لم يقطع منها شيء، وألفا عدل شقق طميم بهدبها من سائر أنواع الخسروانى وغيره لم تستعمل وجميع ما فيها مذهب ومزخرف بأشكال مختلفة من الرسوم، فُتح عدل منها فوجدوا أكثر رسومه فيلة من خسروانى أحمر مذهب كأحسن ما يكون من العمل، وموضع نزول أفخاذ الفيل ورجليه ساذجة بغير ذهب. وأخرج كذلك ثلاث آلاف قطعة خسروانى أحمر مطرز بأبيض فى هدبها لم يفصل من كسا

بيوت كاملة بجميع آلاتها ومقاطعها وكل بيت يشتمل على مسانده ومخاده ومساوره ومراتبه وبسطه وعتبه ومقاطعه وستوره وكل ما يحتاج إليه فيه، وأخرج أيضاً أربع آلاف رزمة خسرواني مذهب في كل رزمة فرش مجلس ببسطه وتعاليقه وسائر آلاته[١٠٨٨]. والنسيج الخسرواني هذا ينسب إلى خسرو شاه أحد أكاسرة الفرس[١٠٨٩]، وكان الخسرواني في العصر الفاطمي صفة معناها أنه مصنوع على طريقة الفرس القدماء، وهو نوع من نسيج الحرير الرقيق الحسن الصنعة[١٠٩٠]، وقد قام الصناع بمصر في العصر الفاطمي بتقليد هذا النوع من المنسوجات بمهارة فائقة حتى أصبح من المنسوجات الشهيرة بمصر في هذا العصر[١٠٩١].

ومن بين ما أخرج من القصور الفاطمية أيضاً ثياب من الحرير التستري[١٠٩٢] وهو نسبة إلى مدينة تستر إحدى المدن الفارسية الشهيرة في صناعة المنسوجات. ويذكر المقريزي أنه أخرج من هذه القصور أيضاً مقطع من الحرير التستري القرقوبي غريب الصنعة منسوج بالذهب وسائر الألوان[١٠٩٣]، والتستري نسبة إلى مدينة تستر السابقة الذكر، أما القرقوبي، فهو نسبة إلى مدينة قرقوب[١٠٩٤]. التي اشتهرت في جميع البلدان بالنسيج المنسوب اليها، وكان يعمل بها ديباج معين بالذهب يسمى جرد وقليلاً ما يوجد مثله في أفاق الأرض[١٠٩٥]، وكان على هذا المقطع الحرير التستري القرقوبي شريط طراز يتضمن كتابة نصها: "مما أمر بعمله المعز لدين الله شوقاً إلى حرم الله وإشهاراً لمعالم رسول الله في سنة ثلاثة وخمسين وثلثمائة"[١٠٩٦]، أي قبل دخول الفاطميين مصر، مما يعني أنه قدم معهم من بلاد المغرب. وكان هذا المقطع فيه صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها، وفيه صورة مكة والمدينة واضحة للناظر، مكتوب على كل مدينة وجبل وبلد ونهر وبحر وطريق اسمه بالذهب أو الفضة أو الحرير، وفي آخره النص الكتابي السابق ذكره[١٠٩٧].

وكان مما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، أعدال كبيرة من القماش الكردواني[١٠٩٨]، وهو قماش مشتق من اسم مدينة كرد فناخسرو[١٠٩٩] التي شيدها السلطان البويهي عضد الدولة (٣٣٨-٣٧٢هـ)، بالقرب من شيراز، ونقل إليها الصوافين وصناع الخز والديباج[١١٠٠]، ومن ثم اشتهرت بصناعة المنسوجات التي وصل منها إلى مصر في العصر الفاطمي.

ومن أنواع المنسوجات التي عُرفت بمصر في العصر الفاطمي، النسيج السوسي[١١٠١]. وهي تنسب إلى مدينة السوس، ولدينا عدة بلدان بهذا الاسم، منها من هي بخوزستان بلاد فارس، ومنها ما هو ببلاد المغرب وغيرها[١١٠٢]. ومن ثم فقد حدث لبس حول نسبة تلك المنسوجات أهي خاصة بمدينة السوس بخوزستان (جنوب فارس)، أم السوس في تونس (المغرب العربي)؟ وقد رجح سرجنت "Serjeant" أن تكون منسوبة إلى السوس بتونس، مدللاً على ذلك أنه من الصعب أن يقدم النسيج العباسي المحتوي على شريّط الطراز لينعم به الفاطميون أعدائهم اللدوديين[١١٠٣]. وعلى الرغم من إمكانية أن تكون تلك المنسوجات وافدة من السوس بتونس نظراً لازدهار تلك الصناعات بهذه المدينة[١١٠٤]. إلا أنه من الصعب أن نأخذ ما ذكره "Serjeant" كأمر مسلم به، فإن ما سبق ذكره من منسوجات فارسية وصلت إلى مصر في العصر الفاطمي، إلى جانب ما سيذكر لاحقاً يجعل إمكانية نسبة تلك

المنسوجات إلى السوس بخوزستان أمراً وارداً. خاصة أنها اشتهرت بصناعة الخز الجليل(١١٠٥)، ومنها تُحمل إلى الآفاق(١١٠٦). كما أن الأحداث التى مرت بها العلاقات بين مصر فى العصر الفاطمى وبلاد فارس، من تقارب على المستوى السياسى والدينى والشعبى. أمور لايستبعد معها أن تكون تلك المنسوجات فارسية. أما بالنسبة لما أثاره "Serjeant" عن احتواء هذه المنسوجات على شريط طراز، وأن النسيج العباسى المحتوى على ذلك الشريط الكتابى يصعب أن يقدم لأعدائهم الفاطميين. وبافتراض أن ما ذكره "Serjeant" حول هذا الطراز صحيح - وإن كان الباحث لم يتوصل إلى هذه الحقيقة- إلا أنه أمر ليس بدليل. ويؤكد ذلك ما سبق ذكره من أنه أُخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة مقطع من الحرير التسترى وهو منسوب إلى تستر وهى بخوزستان مثل السوس، ويحتوى هذا المقطع على شريط طراز نصه: "مما أمر بعمله المعز لدين الله شوقاً إلى حرم الله وإشهاراً لمعالم رسول الله فى سنة ثلاثة وخمسين وثلثمائة"(١١٠٧).

واستوردت مصر المنسوجات الفارسية المصنوعة فى "بم"(١١٠٨)، تلك المدينة التى اشتهرت بصناعة الثياب القطنية الفاخرة، ومنها تصدر إلى سائر البلدان، وكان من أهم ما ينسج بها الطيالسة المقورة التى يبلغ الثوب منها ثلاثين ديناراً، وكانت تصدره إلى مصر وغيرها من الأقطار، وقد اشتهرت "بم" أيضاً بصناعة العمائم الرفيعة التى كانت تجد اتحساناً فى كثير من البلدان ومنها مصر(١١٠٩).

كما استوردت مصر كذلك البز من نيسابور(١١١٠)، وهى المدينة التى اشتهرت بتصدير الثياب البيض الخفيفة والعمائم، وغيرها من أنواع المنسوجات(١١١١). واستوردت كذلك البز من إقليم الديلم، وهو إقليم عرف بأنه إقليم القز والصوف وبمهارة صناعه(١١١٢). وربما استوردت مصر أيضاً البطائن الزرندية المعروفة، التى كان التجار يتجهزون بها إلى العراق "وربما حملت إلى مصر"(١١١٣)، وتلك البطائن تنسب إلى زرند وهى بلدة بين أصبهان وساوة(١١١٤).

وعُرف فى العصر الفاطمى نوع من المفارش أُطلق عليه اسم "طراحة سامان"، وقد ورد أنه كان يُفرش به درجات المنبر عند صعود الخليفة عليها يوم عيد الفطر والنحر(١١١٥). كما ذكر أنه بعد قتل الراهب أبى نجاح بن فنا سنة ٥٢٣هـ وجد له فى مقطع ثلثمائة طراحة سامان(١١١٦). وهذه الطراحات تنسب إلى ناحية "سامان"، ولدينا مكانين عُرفا بهذا الاسم، أولهما "سامان من محال أصبهان" والثانية "سامان قرية بنواحى سمرقند، إليها ينسب ملوك بنى سامان بما وراء النهر"(١١١٧). ورغم ازدهار صناعة المنسوجات فى بلاد ما وراء النهر(١١١٨). فربما كانت تلك الطراحات السامان التى استخدمت فى العصر الفاطمى تنسب إلى محلة سامان فى أصفهان(١١١٩). ويبدو أن محلة سامان لم تقتصر على تصدير تلك الطراحات إلى مصر فحسب، إذ ورد ما يفيد أنه أُخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية أعداد هائلة من الحصر السامانية المطرزة بالذهب والفضة وغير المطرزة منا هى تحتوى على رسوم الطيور والفيلة وأشكال مختلفة من الصور(١١٢٠).

ومن أنواع المنسوجات الفارسية التى عُرفت بمصر فى العصر الفاطمى الأقمشة

والفرش والأبسطة الطبرستانية[١١٢١]، وهي منسوبة إلى إقليم طبرستان ببلاد فارس ذى الشهرة الواسعة فى صناعة الابريسم الذى كانت تصدره إلى مختلف البلدان. كما اشتهر أيضاً بصناعة المنسوجات الصوفية والقطنية[١١٢٢]، أما بالنسبة للأبسطة الطبرستانية، فقد كانت صناعتها مزدهرة فى طبرستان[١١٢٣]، وخاصة فى مدينة آمل أكبر مدن هذا الاقليم[١١٢٤]. وقد ورد فى الكثير من عقود الزواج التى عثر عليها فى جنيزة القاهرة وتعود إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م وفيما بعد، ما يشير إلى طبرستانية حقيقية من طبرستان"، أى تنص على أن تكون أصلية من صناعة طبرستان نفسها، إذ كان فى الأسواق آنذاك تقليد لها عمل فى الرملة بفلسطين وفى مصر أيضاً[١١٢٥].

ويتضح من خلال العرض السابق إقبال مصر الشديد على استيراد المنسوجات والملابس والمفارش والأبسطة من بلاد فارس[١١٢٦]، ومن الطبيعى أن تكون تلك المنتجات قد زخرت بشتى أنواع الزخارف والرسوم، ومن المنتظر أن يقبل النساجون المصريون ليس على تقليد تلك الرسوم والزخارف فحسب، بل ربما عملوا أيضاً على تقليد أساليبها التقنية.

ومما يؤكد خصوصية العلاقة بين إيران ومصر فى العصر الفاطمى، أنه عقب سقوط الدولة الفاطمية وتولى الأيوبيين، قام العديد من أهل مصر ممن آثروا الاحتفاظ بالمذهب الشيعى، بالهجرة إلى إيران، خوفا من اضطهاد الأيوبيين لهم ومحاربة المذهب الشيعى، وكان من بين هؤلاء العديد من الفنانين وخاصة الخزافين، ومن ثم فقد نُسبت الطفرة القوية التى شهدها الخزف ذو البريق المعدنى فى إيران فى الربع الأخير من القرن السادس الهجرى/ ١٢ م إلى الخزافين المصريين الذين لجأوا إلى إيران[١١٢٧].

وعلى أية حال فقد أثبتت الأسانيد التاريخية أن هناك ارتباط أكيد بين الفاطميين والفرس، وذلك لاتحادهم فى المذهب الشيعى[١١٢٨]، وقد عُللت قوة التأثيرات الفنية الفارسية فى مصر خلال العصر الفاطمى بأن الفاطميين كانت لهم ثقافة إيرانية عميقة إذ كانوا كالإيرانيين من اتباع المذهب الشيعى[١١٢٩]، كما اعتبر بعض الكتاب أن فترة الحكم الفاطمى لمصر كانت إيذاناً بازدياد النفوذ الفارسى العربى إلى أوسع حدوده[١١٣٠]. وإذا كانت الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة سوف تكشف مدى قوة التأثيرات الفنية الفارسية فى مصر خلال العصر الفاطمى. فنود أن نؤكد على أن تلك التأثيرات الفارسية قد شملت بعض المظاهر الحضارية فى العصر الفاطمى، حيث حرص الفاطميون على الاحتفال ببعض الأعياد القومية الفارسية كعيد النيروز الذى يُنسب إلى ملك الفرس الرابع جمشيد، وكذلك عيد السذق، واسمه بالفارسية (سده) وهو عيد ينسبه الفرس إلى ملكهم الأول، واحتفال الفاطميين بتلك الأعياد القومية الفارسية يوضح تأثرهم إلى أبعد مدى بحضارة الفرس فى جوهرها ومظهرها[١١٣١]. كما تشبه الخلفاء الفاطميين ببعض المراسيم الساسانية التى كان يتبعها الأكاسرة، كالجلوس عند انعقاد مجلس الملك خلف ستارة، ثم ترفع الستاره بعد ذلك[١١٣٢]. وربما يؤكد مدى حرص الفاطميين على التشبه بالأكاسرة، ما ذكره أحد المؤرخين من أنه عاين فى القصور الفاطمية "إيواناً يقولون أنه بنى على مقدار إيوان كسرى الذى بالمدائن من أرض العراق، وكان يجلس فيه خلفاؤهم"[١١٣٣]. كما انعكس تأثر

الخلفاء الفاطميين بالأكاسرة في هيئة ملابسهم. حيث كان الخليفة يلبس حول وسطه حزام عريض يعلوه حزام آخر مطرز بالذهب يعقد ويتدلى جزء منه من الأمام، ومن المرجح أن هذا الأسلوب مستمد من الملوك الساسانيين(١١٣٤).

وجرياً على ما انتهجته الدراسة من توضيح للدور الغير مباشر الذى لعبته بعض الأقطار فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر. فإن الباحث يعتقد أن تقوم إيران بمثل هذا الدور وخصوصاً بالنسبة للتأثيرات الصينية والهندية والتركية (بلاد ما وراء النهر) إذ كانت لإيران علاقات خاصة وقوية مع هذه الأقطار(١١٣٥). ولها فى نفس الوقت علاقات خاصة ومتميزة مع مصر.

وفيما يتعلق بالصلات الفنية الإيرانية الصينية وتأكيداً لما نعتقده من أهمية إلقاء الضوء على هذه الصلة، نقتبس فقرة ذكرها "بنيون" عن الفن الإيرانى حيث ذكر: "إن الفن الفارسي لايمكن أن يفهم على حقيقته بغير الرجوع إلى فن الصين(١١٣٦)".

ومن المعتقد أن اتصال الفن الإيرانى بالصين يرجع إلى العصر الاخمينى (٥٥٩-٣٣١ق.م)، حين بدأت الأساليب الفنية فى الصين وإيران تلتقى فى أواسط آسيا وتزحف كل منها إلى البلد الآخر(١١٣٧)، وإن كان من المرجح أن الصلات الثقافية بين القطرين ترجع إلى ما قبل هذا العصر، إذ أن الديانة البوذية حين انتقلت من الهند إلى الصين مروراً بأواسط آسيا الذى كان مشبعاً بالثقافة الإيرانية، فتأثرت بهذه الثقافة إلى حد بعيد(١١٣٨).

وقد تطورت العلاقات فيما بعد وتشعبت بين القطرين، ونعطى على ذلك أمثلة بسيطة منها تلك الهدية التى أهداها ملك الصين إلى كسرى أنوشيروان، فيها من عجائب ما يحمل من أرض الصين وتهديه الملوك إلى أكفائها. وكان من بينها ثوب حرير صينى عسجدى فيه صورة الملك جالساً فى إيوانه، وعليه حليته وتاجه، وعلى رأسه الخدم. وبأيديهم المذاب، والصورة منسوجة بالذهب، وأرض الثوب لازورد(١١٣٩).

وليس أدل على عمق الصلات بين الفرس والصين من فرار يزدجرد آخر ملوك آل ساسان بعد هزيمته من العرب فى موقعة نهاوند عام ٢١هـ. إلى بلاد الصين مستنجداً بامبراطورها (تانغ تائى جونغ) الذى عطف عليه، ووعده بإمداده بإعانات عسكرية وعدد حربية من ممتلكاته المجاورة لبلاد فارس، وبالفعل أوفى له بوعده ومده بجنود من التتار الذين كانوا يعترفون بسلطته، إلا أن يزدجرد لم يستطع تحقيق آماله واسترداد تركة أجداده(١١٤٠). وقد استمر هذا التعاون أيضاً بعد وفاة (تانغ تائى جونغ). حيث ارتقى ابنه (تانغ كاو جونغ) عرش الصين، فرحب بفيروز بن يزدجرد وأسكنه عاصمته، كما حاول (تانغ كاو جونغ) إعادة يزدجرد بن فيروز ملكاً على إيران بعدوفاة أبيه فيروز، إلا أنه فشل فى محاولته(١١٤١).

أما على المستوى الفنى، فقد أعجب الفنانون فى الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الإيرانية، وكان لتبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سبباً فى انتشار بعض الزخارف الإيرانية فى فنون الشرق الأقصى، وكان إعجاب ملوك الصين بالتحف الإيرانية شديداً حتى كانوا يضمونها إلى أثمن التحف الصينية التى كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم

الفنية العظيمة[1140].

وقد ظهرت التأثيرات الفنية المتبادلة بين الصين وإيران قبل الإسلام، إذ أُعجب كل منهما بالموضوعات الزخرفية على المنسوجات[1143] في البلد الآخر، والعمل على تقليدها. فتنتج مصانع النسيج أقمشة صينية نفيسة وذات زخارف ساسانية، وأقمشة إيرانية وذات زخارف صينية[1144].

وقد استمرت التأثيرات الصينية على المنسوجات الإيرانية في العصر الإسلامي، ومن أمثلة ذلك قطعة من نسيج الكتان الأبيض، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. من صناعة دار طراز الخاصة بمدينة مرو ومؤرخة بسنة ٢٧٨هـ، وتظهر على هذه القطعة الزخرف الصيني السائد في المنسوجات والسجاد، وهو زخرف شبيه بالغمام يعرف باسم "التشي"[1145]. كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بقطعة من النسيج الإيراني تنسب إلى خراسان في القرن الرابع الهجري /١٠م، تحتوي على زخارف حيوانية وخرافية، فيظهر فيها رسوم لفيلة بين أقدامها حيوانات الجريفون، وتبدو عليها مسحات صينية تشير إلى أن العناصر المستمدة من الشرق الأقصى قد أخذت في الظهور بقوة[1146].

ومما لوحظ على صناعة المنسوجات في إيران خلال العصر السلجوقي، أنه بدأت فيها نهضة شاملة وتقدم ملموس، ومن بين أسباب هذا الازدهار ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية التي تتجلى في دقة رسم النبات والطير والحيوان[1147].

أما بالنسبة لعلاقة المعادن الإيرانية بالصين، فيذكر أحد الباحثين "وهنا يمكن الإشارة إلى الصين في البحث عن أصول صناعة الأواني والتحف المعدنية إذ الحقيقة أنه لابأس من أن تكون الصحاف الساسانية وشغل المعادن الإيراني متأثرة بالصنعة الصينية في هذا المجال"[1148]. ولهذه الإشارة أهمية بالغة، فمن المعروف أن التحف المعدنية الإسلامية قامت معتمدة على المعادن الساسانية، وإن صح ما ذكره الباحث من تأثر التحف المعدنية الإيرانية بالصين، فليس من المستبعد أن تتسرب بعض التأثيرات الصينية إلى التحف المعدنية الإسلامية عبر إيران.

ويُعد ميدان الخزف الإيراني أكثر مجالات الفنون التطبيقية تأثراً بالفنون الصينية، وقد كانت قوة العلاقة بين الصين وإيران في هذا المجال إلى الحد الذي صنع فيه الخزافون الصينيون تحفاً خزفية على أذواق الإيرانيين، إذ وصلنا عدة نماذج يتجلى فيها الذوق الإيراني من ناحية الشكل والزخرفة، إلا أن هذه القطع تحتوي في أسفلها أختاماً صينية، ومن المرجح أن هذه القطع الخزفية صنعت إما في مصانع الصينيين بإيران، وإما في المصانع الإيرانية التي كان فيها صناع صينيون[1149].

وقد أصاب الخزافون المسلمون في إيران قدراً كبيراً من النجاح فيّ تقليد التحف الخزفية الصينية، إلى الحد الذي يصعب معه التفريق بين ما صنع منه في بعض المراكز الإيرانية كالري وبين القطع الصينية الحقيقية[1150]. ومن بين أنواع الخزف الصيني الذي قلده الخزافون الإيرانيون خزف أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٦م) المبقع[1151]، وقد عُثر على نماذج منه في أطلال مدن الري والسوس واسطخر وساوة وفي مازندران وغيرها[1152]. كما

قُلدت إيران أيضاً نوعاً من الخزف الأبيض ذى زخارف محزوزة على نمط بورسلين أسرة "تانج"[1153].

وعلى أية حال فقوة التأثيرات الصينية فى الخزف الإيرانى من الأمور المحسومة. ولسنا فى هذا المجال الضيق ندعى أننا يمكن تتبع هذا الموضوع[1154] فهو يخرج عن مجال الدراسة. وإن كانت الإشارة إليه أمر ضرورى لاحتمال انتقال التأثيرات الصينية إلى مصر عبر إيران. وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث. تلك الإشارة التى أوردها سعد الخادم عند حديثه عن تأثر الخزف الفارسي بالطابع الصينى حيث ذكر: "وقد تأثر بها أيضاً الفن الفارسي في عمومه.. وقد يكون الأثر الصينى قد انتقل عبر بلاد الفرس إلى مصر منذ العصر العباسى الذى استمر ما بين القرن الثامن الميلادى وعام ١٢٥٨م تاريخ سقوط بغداد على يد المغول"[1155].

كما ظهرت التأثيرات الصينية على الرسوم الجدارية الإيرانية، فيحتفظ القسم الإسلامى من متاحف برلين والمتحف الأهلى فى طهران وبعض المجموعات الأثرية الأخرى ببعض قطع من صور جدارية ترجع إلى عصر السلاجقة من القرن السادس الهجرى/١٢م، ومما يلاحظ على سحن الأشخاص المرسومين فيها التأثر ببعض الأساليب الفنية ومنها الأسلوب الفنى الصينى (شكل ٢٧) وهى تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع فى مدينة الرى[1156].

أما فيما يتعلق بصلات إيران مع الهند، فهى علاقات قديمة، من مظاهرها تلك الرسالة التى كتبها ملك الهند إلى كسرى أنوشروان، كما أهدى إليه الف عود هندى يذوب فى النار كالشمع، وجاماً من الياقوت الأحمر فتحه شبراً مملوءاً دراً، وفرشاً من جلود الحيات ألين من الحرير وأحسن من الوشي وغير ذلك من الهدايا[1157]. ومنها ما أقدم عليه كسرى فارس بهرام جور من كتابه إلى ملك الهند يطلب منه ملهيين نظراً لغلو أسعارهم فى إيران، فأرسل إليه ملك الهند اثنى عشر الف منهم، ففرقهم كسرى على بلدان مملكته فتناسلوا بها[1158].

وكان من الطبيعي أن تزداد الصلات الإيرانية الهندية بعد ظهور الإسلام ودخول إيران فى حوزة الدولة الإسلامية وامتداد الفتوحات الإسلامية إلى بلاد السند والهند، كما ازدادت العلاقات بين الجانبين رسوخاً نظراً لاستيلاء الدولة الغزنوية على شمال الهند من ناحية، وسيطرتهم على خراسان فى إيران من ناحية أخرى.

ويُعد ميدان المنسوجات وخاصة المطبوعة منها، من أهم أنواع الفنون الإيرانية المتأثرة بالفنون الهندية، وشهرة الهند فى هذا النوع من الفنون قديمة ترجع إلى ما قبل الميلاد، وعلى الرغم من عدم توافر معلومات مؤكدة وموثقة عن تاريخ طباعة المنسوجات فى إيران، فمن المرجح أنها ظهرت بها فى عهد محمود الغزنوى، وإن كان من المؤكد وجودها فى إيران خلال العصر السلجوقي، حيث وصلنا منها أعداد وفيرة[1159].

وفى ميدان الرسوم الجدارية الإيرانية، وصلتنا قطع من صور حائطية ترجع إلى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م عليها رسوم آدمية، يظهر فى سحن بعضها التأثر

بالأساليب الفنية الهندية[١١٦٠].

وعلى أية حال فإنه من المعتقد أن بلاد فارس لعبت دوراً كبيراً فى نقل الثقافة الهندية إلى المسلمين، حيث كان الفرس على اتصال وثيق بالهند قبل الفتح الإسلامى. وأثروا فيهم وتأثروا بهم، وأخذوا كثيراً من الثقافة الهندية، وأدمجوها فى ثقافتهم، وحين نُقلت الثقافة الفارسية إلى العربية، كان معنى هذا نقل جزء من الثقافة الهندية فى ثناياها[١١٦١].

أما بالنسبة لعلاقة إيران بآسيا الوسطى، فهى علاقات سحيقة فى القدم، وهناك من الأدلة الأثرية التى عثر عليها فى منطقة أناو "Anau" فى جنوبى التركستان وما عثر عليه من مخلفات أثرية فى بعض مناطق إيران ما يشير إلى التقارب بينها واحتمال وجود صلات حضارية بين المنطقتين منذ فجر الحضارة الإنسانية (فى حوالى أربعة آلاف عام قبل الميلاد)[١١٦٢].

وفيما قبل العصر الإسلامى كان أتراك آسيا الوسطى يخضعون تحت تأثير المدنية الإيرانية الساسانية[١١٦٣]. وقد زاد تأثير إيران على آسيا الوسطى بعد ظهور الإسلام، نظراً لاتحاد المنطقتين فى دولة واحدة، ووفود الكثير من الإيرانيين مع العرب واستوطانهم فى التركستان[١١٦٤].

وقد قدر لإيران أن تكون الجسر الذى عبره العرب إلى أواسط آسيا، والطريق الذى سلكه الإسلام فى سبيله إلى الانتشار فى بلاد التركستان، وقد كان للإيرانيين إسهاماتهم الملموسة فى بناء الحضارة الإسلامية فى التركستان، فمن مدنيتهم انطلقت الثقافة الإسلامية، وظلت مدارسهم تغذى المدارس الإسلامية فى التركستان حتى قيام الدولة السامانية[١١٦٥].

وقد ارتبطت إيران وآسيا الوسطى ارتباطاً وثيقاً خلال فترة حكم الدولة السامانية فالغزنوية ثم السلجوقية[١١٦٦]. فالدولة السامانية هى دولة فارسية الأصل، حيث ينسب جدهم سامان إلى بهرام جور، وقد قامت تلك الدولة فى بلاد ما وراء النهر متخذة من بخارى عاصمة لهم، ثم بسطوا نفوذهم على منطقة خراسان، واتخذوا من مدينة نيسابور عاصمة أخرى لهم، أو مقراً لصاحب جيشهم[١١٦٧]. وقد اعتمد السامانيون على الأتراك فى أمور دولتهم، فكان قوام جيشهم منهم، وولوهم المناصب العسكرية والمدنية الرفيعة، فزاد نفوذهم، وعلا شأنهم فى الدولة السامانية[١١٦٨]. وفى نفس الوقت عمل السامانيون على إحياء الثقافة الفارسية التى اتخذت وجهاً إسلامياً، فامتد تأثير الحضارة الإيرانية الإسلامية ليس فى إقليم ما وراء النهر فحسب، وإنما طبعت الأتراك الشرقيين بطابع فارسى واضح[١١٦٩]. وأصبح بلاطهم فى سمرقند موطناً للنهضة الإيرانية[١١٧٠]. كما كانَ عصرهم عصر النهضة للفن الإيرانى القومى[١١٧١].

أما الدولة الغزنوية فهى من أصل تركى، استولت على ممتلكات الدولة السامانية وكان من بينها خراسان وعراق العجم[١١٧٢]، وعلى الرغم من أن الترك والفرس كانوا أهم عناصر سكان هذه الدولة، فقد ازداد نفوذ الترك لأن البيت الحاكم منهم، وكان معظم

الجيش الغزنوى من الأتراك[1173]. ولم تستمر سيطرة الغزنويين كثيراً على أملاكها فى إيران. حيث تمكن الأتراك السلاجقة من الإستيلاء على كل أملاك الغزنويين خارج حدود الهند وأفغانستان[1174].

وقد تأثر الغزنويون بالفنون والثقافة الإيرانية، حتى وصفوا بأنهم عنصر تركى ألقوا بأنفسهم فى أحضان الحضارة الإيرانية[1175]. ومن مظاهر تطلعهم للثقافة الفارسية، التحاق الشاعر الفارسى الكبير "الفردوسى" ببلاط السلطان محمود بن سبكتكين،وأتم له كتابة مخطوطة "الشاهنامة" فى عام ٤٠٠هـ، وتجمع هذه المخطوطة بين الأحداث التاريخية والأساطير الفارسية القيمة[1176].

أما ثالث هذه الدول. فهى الدولة السلجوقية، والسلاجقة أسرة تركية الأصل. انحدرت من آسيا الوسطى لتستقر فى الهضبة الإيرانية. واستطاعوا تكوين عدة دول فى بلاد إيران[1177]. ومن المعروف عن الأتراك أنهم كانوا يصحبون معهم ثقافتهم وفنونهم الخاصة أينما رحلوا للفتح أو الاستقرار،ومن ثم يظهر تأثير الأساليب الفنية التركية أينما تواجدوا[1178].

وإذا كانت الدراسات قد أكدت على تسرب الأساليب الفنية الساسانية فى الرسوم الجدارية والكتب المصورة لدى قبائل الأويغور التركية فى آسيا الوسطى فى فترة القرنين الثامن والتاسع للميلاد[1179]. كما طبعت الفنون فى هذه المنطقة بطابع الفنون الإيرانية الإسلامية، إلى الحد الذى يصعب معه تمييز كلاهما عن الآخر[1180]. فقد ظهر أيضاً تأثير أتراك أواسط آسيا على الفنون الإيرانية الإسلامية، ومنها على سبيل المثال التحف الخزفية. ففى سلطانية محفوظة بمتحف المتروبوليتان، ترجع إلى أوائل القرن الثالث الهجرى، نجد ضمن رسومها شخصاً واقفاً يبدو أنه محارب، ويقبض بيده على سيف مقوس، ويذكرنا هذا الشخص، بسترته وقميصه ذى القلابات ببعض رسوم سكان آسيا الوسطى فى النقوش الجدارية ببلاد التركستان الصينية[1181]. ومن المرجح أن السلاجقة كان لهم الفضل فى دخول صناعة الطنافس إلى إيران. وأن الإيرانيين تعلموها منهم[1182].

كما يلاحظ أن صناعة المنسوجات فى إيران قد شهدت نهضة شاملة فى عصر السلاجقة، ومن المرجح أن ذلك يرجع إلى ما افاده النساجون على يد السلاجقة من الأسالبب الفنية التى ازدهرت فى آسيا الوسطى وأطراف الصين والتى تتجلى فى دقة رسم النبات والطير والحيوان. ومما يؤيد هذه النهضة، ما عثر عليه فى مدينة الرى من منسوجات حريرية ترجع إلى العصر السلجوقى، حيث يدل مظهرها العام أنها تختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية فى العصور السابقة، وإن احتفظت ببعض العناصر الزخرفية القديمة، إلا أنه أدخلت عليها تعديلات أبعدتها عن القوة والبداوة التى عرفت عن بعض الرسوم الساسانية[1183].

كما ظهر تأثير أتراك آسيا الوسطى، على بعض الرسوم الجدارية الإيرانية. ومنها رسم جدارى عثر عليه فى نيسابور. محفوظ فى متحف طهران، يُنسب إلى نهاية القرن الثانى وبداية القرن الثالث الهجرى/٨-٩م، عليه رسم لصياد يمتطى جواده. وفى وسطه حزام

وعلى رأسه خوذة، ومعه سيفان ودرع مستدير، ويحمل بازاً فوق رسغه الأيسر. ويُلمح في هذا الرسم تأثيرات آسيا الوسطى في بعض التفاصيل كما هو في السيفين والخوذة(١١٨٤).

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بجزء من رسم جداري، يرجع إلى نفس المنطقة والتاريخ في القطعة السابقة، عليه رسم لإمرأة تحيط برأسها هالة، ويذكرنا شعرها الأسود المجعد ببعض رسوم قبائل الأويغور التي اكتشفت في خوجو "Khocho" بالتركستان الصينية(١١٨٥).

وعلى أية حال فسوف يقابلنا عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ظهور العديد من التأثيرات التركية، وإذا كانت الدراسة قد أشارت من قبل إلى إمكانية قيام العراق بدور في نقل التأثيرات التركية إلى مصر، فمن المرجح أن لإيران أيضاً دوراً هاماً بصورة أو بأخرى(١١٨٦) في نقل تلك التأثيرات إلى مصر.

المبحـــث الســادس

دور الصلات الحضارية بين مصر والتركستان في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

التركستان "Turkestan" اسم جامع لجميع بلاد الترك. وهي موطن الأتراك في آسيا الوسطى وتمتد من بحر الخزر (بحر قزوين) غربا إلى حدود التبت ومنغوليا شرقا وتشتمل على إقليم ما وراء النهر وفرغانة والصغد وخوارزم. وكانت تركستان تنقسم إلى قسمين: تركستان الشرقية وتركستان الغربية التي تمثلهاحاليا ست جمهوريات هي: قزاقستان، قرغزستان، أوزبكستان، تركمنستان، تاجيكستان وقرة قالباق[١١٨٧] (شكل ٢٨).

ويعتمد التاريخ التركي فيما قبل الفتح الإسلامي على نقوش أورخون[١١٨٨]. التي تعتبر من أهم المراجع في الكشف عن فجر التاريخ التركي وبداية ظهورهم فيآسيا الوسطى، ويستخلص من هذه النقوش أنه في النصف الآخير من القرن السادس وفي أوائل القرن السابع للميلاد ظهر شعب جديد في بلاد ما وراء النهر، وأن هذا الشعب اتخذ للمرة الأولى في تاريخ هذا الإقليم اسم "الترك"[١١٨٩]. وتشير هذه النقوش إلى أن سلطان الأتراك كان في القرن السادس الميلادي يمتد فيما بين حدود الصين وحدود إيران وبيزنطة، وأن قبائلهم كانت تنتشر في هذه المنطقة كلها[١١٩٠].

وقبل أن نشرع في إلقاء الضوء على دور الصلات الحضارية بين مصر والتركستان ودورها في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، نود أن نوجه العناية أن هذا الموضوع لا تكتمل أركانه ولا تستقيم دعائمه إلا بالرجوع لما تناولته الدراسة عن دور العراق وإيران على وجه الخصوص في نقل التأثيرات التركية إلى مصر.

أما عن علاقات مصر بالتركستان، فقد كشفت أعمال التنقيب التي أجريت في طرفان من أعمال أواسط آسيا بالتركستان الشرقية، عن مجموعة من المخطوطات المانوية بينها قطعتان من جلود الكتب، نسبا إلى الفترة ما بين القرنين السادس والتاسع للميلاد، ويبدو هناك صلة واضحة بين زخارف هاتين القطعتين وأساليبهما الصناعية، مع ما هو معروف في زخارف جلود الكتب القبطية وأسلوب صناعتها، مما يرجح معه أن فن تجليد الكتب في فارس والتركستان الشرقية، كان متأثرا بجلود الكتب القبطية في مصر، ومن المعتقد أن النساطرة أسهموا بدور كبير في نقل هذه التأثيرات[١١٩١].

ومع بزوغ نجم الأتراك ثم ازدياد نفوذهم بالعراق في العصر العباسي، انعكس هذا الأمر على مصر رويدا رويدا. ومن بين مظاهر ذلك أن القوات التي أرسلها الخليفة المأمون في عام (٢١٤هـ/٨٢٩م) بقيادة أخيه المعتصم لإخماد ثورة عرب الحوف الشرقي، كانت تتكون من أربعة آلاف جندي من الأتراك[١١٩٢]. وكانت مصر من ضمن إقطاعات القادة الأتراك في البلاط العباسي، رغم أنهم كانوا يولون عليها نوابا عنهم، ومن هؤلاء القائد أشناس مولى الخليفة المعتصم، حيث أقطعه المعتصم لها في عام ٢١٩هـ. وظل أشناس صاحب إقطاع مصر ويعين ولاتها من قبله إلى أن توفي عام ٢٣٠هـ[١١٩٣]. ثم قام الخليفة الواثق بإقطاع مصر لإيتاخ التركي، حتى قبض عليه الخليفة المتوكل في المحرم سنة

٢٣٥هـ. وأقطع مصر ابنه وولي عهده المنتصر، وقد ظلت إقطاعا له حتى وفاة أبيه المتوكل وتوليته الخلافة عام ٢٤٧هـ[١١٩٤].

ويبدو أن مصر شهدت في إقطاع المنتصر لها وفود أول وال تركي عليها. فتحتفظ مجموعة أوراق البردى بفينا (مجموعة الأرشيدوق رينر) بوثيقة من عام ٢٤٢هـ صادرة من المنتصر إلى نائب الوالي العباسي يزيد بن عبد الله بولايته على مصر وبرقة والإسكندرية، ومن المرجح أن يزيد بن عبد الله كان أول وال حكم مصر من الأتراك، وظل في هذه الوظيفة حتى عزله الخليفة المعتز في عام ٢٥٣هـ وولي بدلا منه مزاحم بن خاقان. وبعد وفاة مزاحم في العام التالي ٢٥٤هـ عين الخليفة بدلا منه ابنه أحمد بن مزاحم، ثم من بعده تولى في نفس العام تركي آخر هو أرجوز بن أولغ طرخان، الذي لم يستمر في ولايته سوى خمسة أشهر ونصف، وأقطعت مصر من بعده إلى باكباك التركي الذي بعث أحمد بن طولون نائبا عنه، فدخلها يوم الأربعاء لسبع خلون من شهر رمضان سنة ٢٥٤هـ، وبعد وفاة الخليفة المعتز وتولية المهتدي في عام ٢٥٥هـ قام المهتدي بقتل باكباك وأقطع مصر إلى ماجور التركي (يارجوك) الذي كان حموا لابن طولون، فكتب إليه تسلم من نفسك لنفسك، ولم يكتف بتثبيته في النيابة عنه بمصر، بل منحه سلطانا كاملا على البلاد[١١٩٥].

وقد نجح أحمد بن طولون في تكوين دولة تركية في مصر[١١٩٦] دامت ما يقرب من أربعة عقود (٢٥٤-٢٩٢هـ/ ٨٦٨-٩٠٥م)، تمتعت مصر فيها بشبه استقلال عن الخلافة العباسية[١١٩٧]. والدولة الطولونية ذات أصل تركي فهي تنسب إلى "طولون" والد أحمد[١١٩٨] مؤسس هذه الدولة، وكلمة طولون تصحيف للكلمة التركية "دولون" Dolun بمعنى البدر الكامل أو بدر التمام[١١٩٩]. وقد كان طولون هذا من طغرغر أرسله نوح بن أسد والي بخارى وخراسان هدية إلى الخليفة العباسي المأمون سنة ٢٠٠هـ[١٢٠٠]. ومن المرجح أن طولون أصاب حظوة لدى المأمون مثل ما أصاب غيره من الأتراك، ويبدو أنه أصبح من جملة أمراء العسكر ذوي النفوذ في عهده، ولعل هذا النفوذ قد تضاعف في عهد الخليفة المعتصم بتفاقم نفوذ الترك وبعد صيتهم[١٢٠١].

ونظرا لكون الدولة الطولونية تركية الأصل، فمن الطبيعي أن يكون للعنصر التركي تواجد في مصر في هذه الفترة، وفي هذا الصدد أشار القلقشندي إلى أن أحمد بن طولون هو أول من جلب المماليك الترك إلى الديار المصرية واستخدمهم في عساكرها[١٢٠٢].

أما ثاني دولة تركية في مصر فهي الدولة الإخشيدية[١٢٠٣] (٣٢٣-٣٥٨هـ/٩٣٥-٩٦٩م)، التي أسسها محمد بن طغج بن جف الذي عينه الخليفة الراضي واليا على مصر في عام ٣٢٣هـ وأنعم عليه بلقب "الإخشيد" وهو لقب فارسي كان يطلق على ملوك فرغانة- الموطن الأصلي لابن طغج- وعلى حكام الصغد الوطنيين حينما فتحت بلاد ما وراء النهر على يد المسلمين[١٢٠٤].

ويبدو أن محمد بن طغج سار على نفس نهج ابن طولون في جلب الأتراك، حيث كانوا أحد طوائف الجيش في عهده[١٢٠٥]. كما تواجد العنصر التركي في بلاط الدولة الإخشيدية، فكان في بلاط كافور الإخشيدي ألف وسبعون من الغلمان الأتراك[١٢٠٦].

ولكن هل كان لهؤلاء الأتراك تأثير على النواحي الفنية في مصر؟ وواقع الأمر أن هناك خلافاً شديداً بين علماء الفنون والآثار حول تأثير الأتراك الفنى فى الخلافة العباسية. فبينما يستبعد البعض أن يكون لهم تأثير يذكر على النواحي الفنية. يرى البعض الآخر أن لهم تأثيراً ملموساً بل ونسبوا لهم أحد الانجازات الفنية التى شهدتها الخلافة العباسية فى سامراء[١٢٠٧].

والأمر هنا فى مصر لايختلف حالة كثيراً عن ذلك. فقد نسب فون لوك "Von Le Coq" التقدم الذى آلت إليه الفنون فى مصر فى عصر أحمد بن طولون إلى هؤلاء الأتراك الذين وصفهم بأنهم لم يكونوا من البرابرة المتوحشين بل كانوا من القبائل الهندوأوربية (الآرية)، ورثة للفن السيتى الذى ازدهر فى أواسط آسيا. وقد اعترض "زكى محمد حسن" على هذا الرأى. بل وذكر أنه حكم لا سند له حيث لايوجد أية بقايا فى الفن الطولونى لهذا الفن السيتى الذى ازدهر فى أواسط آسيا وجنوب روسيا (فى حوالى القرن الأول الميلادى)،وأنه لمن الصعب الاعتقاد بأن هؤلاء الأتراك يدّعوا أنهم ورثوا عن بلادهم الصحراوية القاحلة فنوناً حضرية زاهرة مثل الفن الطولونى[١٢٠٨]. وعلى أية حال فلندع الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة تقر ما إن كان للأتراك وفنهم السيتى تأثير على الفن بمصر فى العصر الطولونى من عدمه.

أما فيما يتعلق بعلاقات الدولة الفاطمية بالتركستان، فهي ترجع إلى تواجدهم فى إفريقية زمن عبيد الله المهدى، حيث نجح داعيهم أبو عبد الله محمد بن أحمد النسفى فى عبور نهر جيحون واتجه إلى بخارى فلقى بها معاونة كبار رجال الدولة السامانية، بل وتمكن من استمالة الأمير السامانى نصر الثانى ابن أحمد إلى الدعوة الإسماعيلية، فاعترف نصر الثانى بالسلطة الروحية لعبيد الله المهدى، وكاتبه عارضاً عليه مساندته وطاعته هو وقواته لأوامره[١٢٠٩]. وعلى الرغم من أن هذا الأمر أدى إلى خلع نصر الثانى وتولى ابنه نوح بن نصر (٣٣١-٣٤٣هـ) الذى عمل على القضاء على الدعوة الفاطمية، فإن أمر هذه الدعوة قد استمر فيما بعد سرياً فى هذه البلاد[١٢١٠]. ومنها إرسال الخليفة المستنصر بعض الدعاة فى عام ٤٣٦هـ، فاستجاب لهم عدد كبير من أهل ما وراء النهر، وإن كان أمر هؤلاء الدعاة قد انتهى بأن أوقع بهم بغرخان، أخو رسلان خان صاحب ماروءا النهر[١٢١١].

وربما كان لبعض دعاة الشيعة فى بلاد التركستان تواجد أيضاً فى مصر، فقد أشار ابن ظافر إلى شخص من مولدى الأتراك اسمه أنوشتكين البخارى- يعرف بالدرزى- ذكر أنه كان من المقربين إلى الخليفة الحاكم بأمر الله. وسمى نفسه سند الهادين وحياة المستجيبين[١٢١٢]، ومما ذكرهم أيضاً من المقربين للخليفة الحاكم بأمر الله بل وادعى بحلول الإله فى الحاكم بأمر الله شخص يسمى حسن بن حيدرة الفرغانى الأخرم[١٢١٣]. وربما نسب هذا الشخص إلى فرغانة إحدى المدن الهامة بما وراء النهر. وإن كان هنا قرية من قرى فارس تسمى فرغانة أيضاً[١٢١٤].

ومع ظهور الأتراك السلاجقة لم ينقطع دعاة الفاطميين عن نشر مذهبهم، وليس أدل على ذلك من نجاح الداعى الفاطمى هبة الله الشيرازى فى ضم إبراهيم ينال أخو

السلطان طغرلبك إلى الفاطميين[١٢١٥]. ولم تقتصر علاقات الفاطميين مع الأتراك على محاولة نشر الدعوة الفاطمية فى بلاد التركستان[١٢١٦]. بل تواجد فى مصر أعداد كبيرة من هؤلاء الأتراك، وخاصة المحاربين منهم، حيث عرفوا بالشجاعة. وكانت خطوة تدعيم الجيش الفاطمى بهذه العناصر، إثر المواجهة التى تمت بين الجيش الفاطمى وجيش القائد التركى أفتكين فى الشام[١٢١٧]، حيث قرر الخليفة العزيز ووزيرة يعقوب بن كلس إصلاح الجيش الفاطمى، وكان أهم ما يميز هذا الإصلاح إدخال عنصر الأتراك والديالمة فى هذا الجيش[١٢١٨].

وانتهى أمر الصراع بين الفاطميين وأفتكين، بأن خرج إليه الخليفة العزيز بجيش من مصر فى سنة ٣٦٨هـ، وتمكن من هزيمته وأسره، ولما وجد منه العزيز شجاعة أحسن إليه ومنّ عليه، ورجع به إلى مصر، فأقام بها إلى أن توفى سنة ٣٧٠هـ[١٢١٩]. وكان قد قدم مع أفتكين فى صحبة العزيز أربعمائة من جنسه الأتراك، ونزلوا بحارة تجاه الجامع الأزهر، فعرفت بهم وسميت حارة الأتراك[١٢٢٠].

واستمر تزايد العنصر التركى فى مصر بعد ذلك، كما ازدادت أهميتهم، وكان منهم الأمراء فى بلاط الخليفة الفاطمى الظاهر[١٢٢١]. وأشار ناصر خسرو أثناء حديثه عن فرق الجيش الفاطمى فى عهد الخليفة المستنصر، أن هناك فرقة من أبناء الملوك والأمراء الذين جاءوا لمصر، ولا يعدون من الجيش، كان من بينهم أبناء خاقان التركستان[١٢٢٢].

ويُعد عصر الخليفة المستنصر بالله، عصر ازدهار للعنصر التركى فى مصر، حيث تزايدت أعدادهم فى البلاد تزايداً كبيراً، وبلغوا من القوة والتعسف إلى الحد الذى تجرأوا على الخليفة نفسه، وكانت لهم فتنة كبيرة وحروب جسام مع العبيد السودان[١٢٢٣]. وكان مقدم طوائف الأتراك يومئذ ناصر الدولة بن حمدان، الذى اعتمد على هؤلاء الأتراك اعتماداً كلياً، وبمعونتهم أحرز عدة مكاسب واستبد بالأمر دون الخليفة المستنصر، وقد أدى ذلك إلى ازدياد شوكة الأتراك فى البلاد، كما يُعتقد أن ناصر الدولة قد ساهم فى حدوث معابر حضارية سلجوقية إلى مصر فى هذه الفترة[١٢٢٤]. وقد اتصل ابن حمدان بالسلطان السلجوقى ألب أرسلان، وأرسل إليه سنة ٤٦٢هـ رسولاً أثناء تواجده فى العراق، يسأله أن يسيّر إليه عسكراً من قبله ليقيم الدعوة العباسية وتكون مصر له، وبالفعل شرع ألب أرسلان فى المسير إلى مصر، بعد أن تمكن من الاستيلاء على حلب، ومنعه عن ذلك ما ورد إليه من محاولة ملك الروم الاستيلاء عل خراسان، فعاد ألب أرسلان إلى بلاده[١٢٢٥].

وفى عهد السلطان ملكشاه تمكن القائد التركمانى "أتسز" من الاستيلاء على بلاد الشام سنة ٤٦٨هـ، ثم توجه بقواته نحو مصر عام ٤٦٩هـ، وتوغل فى البلاد المصرية، وعسكر خمسين يوماً فى الدلتا، وعلى الرغم من انتهاء أمره بهزيمته على يد بدر الجمالى، وفراره من مصر ثم تبعه من بقى من عسكره[١٢٢٦]، فإن مثل هذه الأحداث كانت من عوامل الاتصال بين مصر والسلاجقة.

وإذا كان الاختلاف المذهبى والصراع السياسى بين الفاطميين والسلاجقة قد ولّد شعوراً عدائياً بين الطرفين، فإن بعض الأحداث تشير إلى وجود علاقات طيبة بينهم. ومن

مظاهرها تلك الهدية التى أرسلها الوزير السلجوقى نظام الملك إلى الوزير الفاطمى بدر الجمالى، ويسأله معها أن ينقل رفات الإمام الشافعى رضي الله عنه من مصر إلى العراق[١٢٢٧]. ومن مظاهر الاتصال بين مصر فى هذا العصر والأتراك السلاجقة، أنه حدث فى النصف الثانى من العصر الفاطمى. أن اعتنق عدد من الوزراء الفاطميين للمذهب السنى، ومن ثم تطلعوا إلى السلاجقة مناصرى هذا المذهب. ومن هؤلاء الوزراء الذين اعتنقوا المذهب السنى. رضوان بن ولخشى وزير الخليفة الحافظ، والعادل بن السلار وزير الخليفة الظافر، ولم يكن هذا الوزير على اتصال بالسلاجقة وأتابكتهم فحسب. بل كانت إدارته تتسم بمحاولة التشبه بالإدارة السلجوقية، وخاصة فى اعتماده الكبير على العنصر التركى فى الجيش، واقتدائه بالسلاجقة فى تعضيد المذهب السنى بانشاء المدارس، فعمر مدرسة للشافعية بالإسكندرية[١٢٢٨].

وكان على إثر الانهيار السياسى الذى تعرضت له مصر فى نهاية العصر الفاطمى فى فترة خلافة العاضد (٥٥٥-٥٦٧هـ/ ١١٦٠-١١٧١م)، أن تطلع نور الدين محمود زنكى (أبو سعيد زنكى بن قسيم الدولة آق سنقر التركى) للاستيلاء على مصر، فدخل فى صراع على ذلك مع قوات عمورى الأول ملك بيت المقدس، وانتهى الأمر باستيلاء قوات نور الدين محمود زنكى على مصر بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين وذلك فى عام ٥٦٤هـ[١٢٢٩]. ومنذ ذلك التاريخ وحتى سقوط الدولة الفاطمية على يد صلاح الدين الأيوبى سنة ٥٦٧هـ، كانت مصر تابعة للدولة الأتابكية النورية بالشام، وهى إحدى فروع الدولة السلجوقية التركية، ومن ثم فكان من الطبيعى أن تشهد مصر فى هذه الفترة العديد من المظاهر الحضارية التركية، إذ قامتَ الدولة الأيوبية فى مصر معتمدة فى نظم حكمها على النمط التركى شأنها فى ذلك شأن الدولة النورية فى الشام[١٢٣٠].

وكان لمصر علاقات تجارية مع التركستان. فقد أخبرنا المقدسى بأنه تقابل فى بخارى مع بعض المصريين[١٢٣١]، ومن المعتقد أنهم كانوا من التجار[١٢٣٢]، إذ كان التجار المصريون يفدون على أسواق آسيا الوسطى حاملين منسوجات الصعيد ودمياط وتنيس[١٢٣٣]. كما أقبل صناع النسيج فى هذه البلاد على تقليد المنسوجات الفاطمية، فقلدت المنسوجات الدبيقية بنواحى خوارزم، كما قلدت الثياب الأشمونية فى بخارى. وعرفت هناك باسم ثياب "أشمونى"[١٢٣٤]. ومما يؤكد وجود علاقات تجارية مع مصر فى العصر الفاطمى وآسيا الوسطى أنه عثر فى سمرقند على قارورة من البلور الصخرى الفاطمى، يعتقد أنها وصلت إليها عن طريق التجارة[١٢٣٥].

وتُعد المنسوجات من أهم المنتجات التى اشتهرت تركستان بصناعتها وتصديرها إلى الخارج. حيث ازدهرت فى بخارى صناعة الحرير والديباج والمنسوجات القطنية[١٢٣٦]. والتى وجدت رواجاً كبيراً بين الناس على اختلاف طبقاتهم، فأقبل التجار من كل مكان لشراء هذه المنسوجات[١٢٣٧].

وكانت زَندة إحدى قرى مدينة بخارى ذات شهرة واسعة فى صناعة المنسوجات التيلية والكتانية[١٢٣٨]. وقد اختصت بنوع من المنسوجات القطنية عرف بـ "الكرباس"[١٢٣٩] أو

الزندنيجي" نسبة إليها، حيث ظهر هذا النوع من المنسوجات لأول مرة في تلك القرية. ثم ازدهرت صناعتها في كثير من قرى بخاري، وكان يصدر منه كما ذكر النرشخي (ت٣٤٨هـ) الى جميع الولايات مثل العراق وفارس وكرمان والهند والشام ومصر والروم. وأقبل عليه العظماء والملوك وكانوا يشترونه بثمن الديباج[١٢٤٠].

وعلى الرغم من ثبوت العلاقات التجارية والصلات الحضارية بين مصر والتركستان، فإن المصادر التاريخية تضن عن تزويدنا بمعلومات تفيد توافر المنتجات التركستانية في مصر. فبالاضافة إلى ما ورد عن تصدير المنسوجات الزندنجية إلى مصر، وما سبقت الإشارة إليه من توافر الطراحات السامانية والحصر السامانية في العصر الفاطمي، والتي يتأرجح في نسبتها إلى قرية سامان بسمرقند، أو إلى محله سامان بأصفهان، وإن كان نسبتها إلى الثانية أقرب[١٢٤١]، فإن الدراسة لم تتوصل إلى شيء ذي أهمية أكثر من ذلك عن السلع التركستانية في مصر: وعليه فإن صح ذلك الاستنتاج، فيمكن نسبة ما سيرد في الدراسة التطبيقية من تأثيرات تركية على الفنون في مصر إلى العناصر التركية التي تواجدت بها أكثر من نسبتها إلى أية عوامل أخرى. وربما يدعم هذا الرأي ما عُثر عليه من طنافس في مصر ترجع إلى بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر الفاطمي، ثُبت أنها صنعت في مصر حسب أسلوب صناعة الطنافس في التركستان[١٢٤٢]. مما دفع أحد العلماء إلى التساؤل عن إمكانية وفود صناع متخصصين في صناعة الطنافس من أواسط آسيا إلى مصر في أوائل العصر الإسلامي، فنشروا هذه الصناعة في البلاد، وتعلمها منهم بعض المصريين الذين وجدوا في أسلوبها الصناعي يسر وسهولة عن أسلوبهم القديم فأقبلوا عليها حتى طغت على طريقتهم القديمة وحلت محلها[١٢٤٣].

ويبدو أن دور الصلات الحضارية بين مصر وتركستان في نقل التأثيرات الفنية الوافدة لايقف عند هذا الحد، فسوف يتضح عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة أننا في حاجة لتوضيح نقطتين يتصلان بالتركستان أو بالعنصر التركي، وهما يتعلقان بطبيعة العلاقة بين الأتراك والصين من ناحية، وبينهم وبين المغول والتتار من ناحية أخرى.

وفيما يتصل بعلاقات الأتراك مع الصين فهي علاقات عريقة تمتد بجذورها في أعماق التاريخ. فقبائل الهون الآسيوية التي عُرفت في الحوليات الصينية باسم "هيونغ- هون" وظهرت في بلاد الصين لأول مرة في الألف الأولى قبل الميلاد، تعتبر أول الفروع التركية التي لعبت دوراً واضحاً في التاريخ. وفي خلال معاهدة مع الهون عام ٣٠٨ قبل الميلاد أقام الصينيون سور بلادهم العظيم ليحميهم من الترك وأتموا بناءه بعد ذلك بحوالي ٩٠ عاماً أي عام ٢١٤ قبل الميلاد[١٢٤٤].

وفي منتصف القرن الأول الميلادى انقسمت امبراطورية الهون إلى قسمين، أحدهما الذى ظهر في أوربا في القرن الرابع الميلادى، وتمكنوا من اجتياح معظم أوربا وأوغلوا فيها حتى القنال الإنجليزى. أما الآخر فقد هاجر إلى خراسان حيث أسس دولة عظيمة في حوالى منتصف القرن الخامس للميلاد. وظل من بقى من الهون ببلاد الصين محتفظاً بحكم ما تحت سلطانه، حتى منتصف القرن الرابع. وحدث في القرن الثالث أن قام الترك (الذين

أسماهم الصينيون توبا "To-ba"، وسماهم الكوك "Gok" بالطبغاج "Tabghac") بالاستيلاء على "لو- يانغ" عاصمة امبراطورية الصين، وفتحوا بلاد شنسى وفانسو. وتشير بعض المصادر الصينية إلى أن قبائل الطبغاج كانت أحد فروع الهون الأسيوية. وفي عام ٤٩٥م وبتأثير انتشار البوذية. حرم على الطبغاجيين استخدم لغتهم. وحذفت كل الكلمات التركية عن الوثائق الرسمية فتحولت دولتهم التركية بالكامل إلى جماعات ذات صفات صينية(١٢٤٥).

وليس أدل على ما بلغته الصلة بين الأتراك والصين أن نقوش أورخون التى تُعد المصدر الرئيسى المعتمد عليه لتاريخ الأتراك قبل الإسلام. تتناول فترة نصف قرن (٦٣٠ إلى ٦٨٠م) وهى الفترة التى كان أتراك الشرق فى أثنائها تحت حكم الصين(١٢٤٦).

والدراسة ليست بصدد تتبع تواجد العنصر التركى المكثف فى بلاد الصين، ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد ما أشار إليه النويرى، أنه فى عام ٤٠٨هـ خرج الترك من الصين. بعد أن ألمّ المرض بـ"طغان خان" فطمعوا فى بلاده، وساروا من الصين فى عدد يزيد عن ٣٠٠ ألف خركاة من أجناس الترك، كان منهم الخطا الذين ملكوا ما وراء النهر، فساروا إلى أن اقتربوا من بلاساغون(١٢٤٧) واستولوا على أطراف البلاد، فاستنفر طغان خان الجيوش الإسلامية، وتمكن من هزيمتهم، وأسر منهم نحو مائة الف، وغنم منهم الخركاوات، والأوانى الذهبية والفضية، ومعمول الصين مالا عهد بمثله(١٢٤٨).

وعلى أية حال فإن ما نود أن نؤكد عليه هو تواجد العنصر التركى فى بلاد الصين منذ العهود القديمة، واستمراره بها فى فترات التاريخ المتعاقبة، بل إنه لايزال حتى عصرنا الحالى يمثل عنصراً من أكبر عناصر المجتمع الصينى(١٢٤٩).

وكان من جراء تلك الصلات أن ظهرت التأثيرات الصينية فى آسيا الوسطى قبل العصر الإسلامى(١٢٥٠) وخلال العصر الإسلامى، والذى يذكر بصدده أحد الباحثين "تأثرت صناعة ما وراء النهر إلى أعظم حد بصناعة الصين"(١٢٥١)، وأنه نتج عما بلغته دقة محاكاة الصناعات فى بلاد ما وراء النهر للتحف الصينية أن أطلق العرب على "جميع الأوانى التىتجلى فيها جمال الفن أو كمال الصناعة - الصينية - مع أنها من مصنوعات ما وراء النهر"(١٢٥٢). ومن ناحية أخرى فقد كانت بلاد ما وراء النهر أحد الطرق التى سلكتها التأثيرات الصنية إلى الخلافة العباسية فظهرت فى مدينة سامراء وغيرها من المدن(١٢٥٣).

أما النقطة الثانية التى نود الإشارة إليها فهى علاقة الأتراك بعنصر التتار أو المغول(١٢٥٤). وربما يثير دهشة البعض أننا نتناول ذلك الموضوع وفترة الدراسة لا تتعدى العصر الفاطمى فى مصر، ومن ثم فيصعب أن نبحث عن تأثيرات لتلك العناصر فى الفترة قيد البحث، ولكن سرعان ما تنجلى تلك الدهشة عند إثارة موضوع تواجد ثمة تأثيرات مغولية على تحف خزفية ومعدنية نسبها فريق من الباحثين إلى العصر الفاطمى دون محاولة تفسير أسباب ظهور تلك التأثيرات فى ذلك العصر. ومن ثم رجح فريق آخر من الباحثين نسبة تلك التحف إلى العصر المملوكى بناء على وجود علاقات مباشرة وقوية بين مصر فى العصر المملوكى والمغول.

وعلى أية حال فلندع الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة تدلى بدلوها فى

هذا الموضوع، ونقتصر معالجته هنا على الجوانب التاريخية التى لها ما لها من أهمية فى تفسير أسباب ظهور التأثيرات الفنية الوافدة.

فماذا تذكر الدراسات التاريخية عن المغول سواء من حيث موطن سكنهم أو جنسهم، وفى هذا الصدد يذكر "شبولر": "كانت منطقة أواسط آسيا مقراً لسكن أمتين مختلفتين تعيشان جنباً إلى جنب وتجمعهما خصائص مشتركة كثيرة ولكن تفرقهما اللغة. وهاتان الأمتان هما الأتراك والمغول. فمنذ بداية العصر المسيحى نجد المصادر الصينية تذكر باطراد جماعات تنتمى لكل من هاتين الأمتين تقوم بغارات متكررة بقصد السلب والنهب وهذا ما جذب انتباه الصينيين، ولكن بناء السور الصينى العظيم أخيراً وضع حداً لتدميرهم وتخريبهم"[(١٢٥٥)].

ويذكر مترجم كتاب تاريخ الترك فى آسيا الوسطى "لبارتولد": "وإذا استثنينا الصينيين الذين يسكنون آسيا الوسطى أمكن القول بأن العنصرين اللذين يعمران تلك المناطق هما العنصر التركى والعنصر المغولى"[(١٢٥٦)]. أما "سهيل ذكار"، فيذكر فى تقديمه لكتاب العالم الإسلامى فى العصر المغولى "لشوبلر": "كانت بلاد ما وراء النهر مناطق شاسعة، العمران فيها قليل، والسيطرة كانت لشعوب السهوب البدوية التى كانت شعوباً [تركو - مغولية] الترك أقرب إلى جيحون والمغول من ورائهم أقرب إلى الصين"[(١٢٥٧)].

وعن منطقة السهوب فى آسيا الوسطى، يذكر فؤاد عبد المعطى الصياد: "إن التاريخ الداخلى للاستبس لهو تاريخ جموع الترك والمغول الذين تنازعوا وتخاصموا من أجل الحصول على المراعى الغزيرة..."[(١٢٥٨)].

وفيما يتعلق بصلة الأتراك بالمغول من ناحية الجنس، فقد ورد فى هذا الشأن: "الأتراك والمغول وشعبهم يتشابهون ولغتهم فى الأصل واحدة، فإن المغول صنف من الأتراك..."[(١٢٥٩)]. و"المغول كالترك، قبيلة من الأورمة الشيثية"[(١٢٦٠)]. وقد ورد عن التتار الذين أشير إلى المغول غالباً باسمهم، "التتر: شعب كبير من الأمة التركية ومنه تتفرق معظم بطونها وأفخاذها وهو مرادف للترك عند الإفرنج حتى أنهم يعدون قبائل الأتراك كافة تترا ومنهم العثمانيون والتركمان وقرمان وغيرهم... ومؤرخو الترك ونسابوهم يقولون: ألنجة خان أحد ملوك الترك فى الأزمنة القديمة ولد له ولدان توأمان هما تتارخان ومُغل خان نحو ربيعة ومضر فى الأمة العربية"[(١٢٦١)]. وقيل أيضاً "إن التتر صنف من الترك"[(١٢٦٢)]. كما قيل إن: "من بطون الترك ... الصغد ... والطغرغر... والمغل..."[(١٢٦٣)]. وهم "نوع كثير من الترك ومساكنهم جبال طمغاج من نحو الصين"[(١٢٦٤)]. كما "يدخل فى جنس الترك القفجاق، وهم الخفشاج، والطغر وهم التتر"[(١٢٦٥)].

وليس أدل على اختلاط القبائل التركية بالمغولية ما وجده كثير من العلماء فى صعوبة نسبة بعض القبائل إلى هذا العنصر أو ذاك، فبينما يرى البعض أن قبيلة نايمان - التى سكنت أقاصى الغرب بين أعالى نهر أرتسن ونهر أورخون شمال جبال الطاى -[(١٢٦٦)] قبيلة مغولية، وبحكم جوارها مع قبائل الأغور التركية تأثرت بالثقافة الأسيوية والديانة المسيحية[(١٢٦٧)]. يرى فريق آخر من العلماء أن قبيلة نايمان، قبيلة تركية يغلب عليها الطابع

المغولي[١٢٦٨]. ومن هذه القبائل أيضاً قبيلة الكرايت التي كانت تسكن على مقربة من قبيلة النايمان[١٢٦٩] فقد اعتبر بعض العلماء أن تلك القبيلة من المغول. بينما وجد البعض الآخر صعوبة في تحديد أهي مغولية أم تركية[١٢٧٠].

ومن ناحية أخرى فيوجد في أقصى الشمال على حدود سيبريا المغولية، وفي إقليم السهوب شمال صحراء جوبي نحو جبال "التاي" و"خانجاي" و"كنتاي". مجموعة كبيرة من قبائل البدو الرحل التابعين للفروع الثلاثة: الأتراك والمغول والتونغوز وجميعهم من الجنس الآلتائي، ورغم اختلاف لغات هذه القبائل. فقد كانت حياتهم تجري على نظام واحد، ويعيشون في جو واحد، ومتقاربي الشبه والخلقة. ومن خلال ما ذكره الرحالة الأوربيون والمؤرخون الصينيون نعلم أن سكان هذه المناطق كانوا يتمتعون بصفات بدنية تناسب البيئة التي نشأوا فيها، إذ كانت وجوههم عريضة، ورؤوسهم كبيرة، وأنوفهم فطساء، وخدودهم بارزة، وعيونهم صغيرة غائرة ذات جفون مسترخية، وشفاههم غليظة، وذقونهم جرداء، وشعورهم سوداء خشنة، وجلودهم سمراء تميل إلى السواد. من جراء الشمس وتأثير الرياح والثلوج، وهم قصيرو القامة ذو أجسام ممتلئة كالكتل وأفخاذهم قوية العضلات[١٢٧١].

ومما سبق يتضح مدى تشابك العلاقات بين الأتراك والمغول في آسيا الوسطى، ولما كانت لمصر علاقات متشعبة مع أتراك آسيا الوسطى شأنها في ذلك شأن بعض الأقطار الإسلامية الأخرى كالعراق وإيران، ونظراً لكثرة تواجد العناصر التركية في مصر خلال العصر الفاطمي، فليس من المستبعد أن يتسرب بينهم بعض المغول، وخاصة أنه وكما سبق الإشارة أعتبر المغل (المغول) صنف من الأتراك، فربما أشير إليهم في مصر باعتبارهم أتراكاً أيضاً.

وعلى أية حال فقد أشار بارتولد إلى نقطة غاية في الأهمية مفادها أن المصادر الإسلامية لم تذكر شيئاً عن سكان بلاد المغول ولا عن أحداث هذه البلاد قبل جنكيز خان. على حين أننا نعلم من المصادر الصينية أن التجار المسلمين كانوا منذ سنة ٣١٢هـ/ ٩٢٤م يترددون على بلاد المغول[١٢٧٢].

وإذا صح ما ذهب إليه بارتولد. فإن لإشارته تلك أهميتين. أولهما: أنه ليس من المعقول أن تكون المصادر الإسلامية (الجغرافية والتاريخية والرحلات) على جهل بسكان بلاد المغول وأحداث بلادهم حتى ظهور جنكيز خان في أوائل القرن السابع الهجري/١٣م، رغم ما كان لهذه العلوم من تقدم وازدهار في القرون السابقة على ذلك. وربما كان في ذلك دعم لما رجحته الدراسة من صعوبة الفصل بين العناصر المغولية والتركية، ومن ثم أشارت المصادر الإسلامية إلى المغول باعتبارهم أتراك الجنس، والى بلاد ما وراء النهر – أسيا الوسطى- باعتبارها موطن لهم. كما هي موطن للأتراك. وثانيهما: ما يفيد بأن التجار المسلمين كانوا يترددون على بلاد المغول منذ أوائل القرن الرابع الهجري، أي أن المسلمين كانوا على اتصال بالعناصر المغولية منذ ذلك التاريخ.

وبالإضافة إلى الافتراضات السابقة فهناك دليل يجعل من معرفة الفاطميين للعناصر المغولية أمر أكيد بل إن تلك العناصر قد تواجدت في مصر منذ عهد الخليفة الفاطمي العزيز، وفي هذا الصدد يذكر ابن إياس: "قال بعض المؤرخين: لما تولي العزيز الخلافة بعد أبيه، استكثر في عسكره من المماليك الديالمة، والمصامدة، والمغل،...."[١٢٧٣].

المبحـــث الســابـع

دور الصلات الحضارية بين مصر والسـند والهنـد فـي نقـل التأثـيرات الفنيـة الوافدة:

يقصد ببلاد السند والهنـد مـا يعرف بـ "شبه القارة الهنديـة" أى تلك الأراضـي التـي يتكـون منها فـي الوقت الحـاضر جمـهوريتا "الهنـد" و "الباكـستان" إضافـة إلى جمهوريـة "بنجلادش"[١٢٧٤](شكل ١) وكان العرب يعدون السند والهند ملّكين يتصل أحدهمـا بـالآخر. وأحيانا يطلقون اسم الهند على مجموعهما ويعدون بلاد سجستان وبست، والرخـج والـداور والباميان إلى كابل من الهند[١٢٧٥].

ويذهب بعض العلماء إلى أن هناك ثمة علاقات حضارية وصلات فنية بين الهند ومصر خلال العصر الفرعوني[١٢٧٦]، بل ورُجّح أن تكون الهنـد هـي بلاد بونت التـي أرسلت إليـها الملكة حتشبسوت (من الأسرة الثامنة عشر ١٥٠٥-١٤٨٤ق.م) بعثتها البحرية المشهورة[١٢٧٧].

وكانت لمصر في العصر البلطلمي علاقات وطيدة مع بلاد الهند، ومن مظاهرهـا تلك السفارة التـي بعثها بطليمـوس الثـاني "Philadelphus" بقيـادة دينوسـس "Dionysius" إلى بلاط الملك الهندى "Asoka"[١٢٧٨]. وقيـل إن بطليمـوس الثـاني عـرض فـي أحـد احتفالاته الملكية نساء وبقر وكلاب صيد مجلوبة مـن بـلاد الهنـد[١٢٧٩]. وقد نشطت العلاقـات التجاريـة بين مصر فـي العصر البطلمـي مـع بلاد الهند، فاستوردت مصر مـن هنـاك العـاج وأتـراس السلاحف، واللؤلؤ، والأصباغ- وخاصة النيلة - والأرز، وأنواع مختلفة مـن التوابل، وأنـواع متعددة من الأعشاب الطبية، والملابس وخاصة القطنية والحريرية[١٢٨٠]، كما اسـتوردت أيضـاً منها الذهب[١٢٨١]. ونظراً لتلك الصلات السابقة بين مصر في عصر البطالمة والهند فقد ظهرت ثمة تأثيرات فنية متبادلة بين القطرين[١٢٨٢].

كما كانت لمصر في العصر الروماني (٣٠ق.م - ٤٠٠م) علاقات تجارية قويـة مـع بـلاد الهند. وكان من جراء إعلان الامبراطور أغسطس (٣٠ق.م- ١٤م) لسياسـة حريـة الاقتصـاد، أن ازدادت تجارة الشرق زيـادة ملحوظة. فكـانت الأسـاطيل تعـود مـن بـلاد الهنـد محملـة بأغلى البضائع وتوزع من مصر إلى سائر البلاد[١٢٨٣]. ومما يؤكد نشاط العلاقـات التجايـة بـين الجانبين ما ذكره سترابو "Strabo" (في الفترة من ٢٥ إلى ١٩ق.م) أن مصر كانت ترسل فـي كل موسم إلى بلاد الهند أكثر من مائة وعشرين مركباً عبر البحر الأحمر[١٢٨٤]. ومما يدعم قـوة العلاقات التجارية بين مصـر فـي هـذا العصـر مـع بـلاد الهند، العثـور علـى برديـة ديموطيقيـة ترجع إلى القرن الثاني الميلادى، تفيد بوجـود العلاقـات التجاريـة المنتظمـة بـين القطريـن عبر المحيط الهندى[١٢٨٥]. وكان مـن ثمـرة تلـك العلاقـات أن انتقلـت عـدة تأثيرات رومانيـة إلى بلاد الهند عن طريق مدينـة الإسكندرية بمصر[١٢٨٦]. كمـا نسب بعض العلمـاء نـوع مـن الزخرفـة لم يكـن شـائعاً فـي مصـر اليونانيــة الرومانيــة، إلى أنــه متــأثر بــالفن الهنــدى "البوذى"[١٢٨٧].

ويرجـح بعض العلمـاء وجـود صـلات حضاريـة بـين مصـر والهنـد فـي أوائـل العصـر المسيحى، ومن مظاهرها وجـود تأثيرات مصرية من هـذه الفترة على الفن الهندى[١٢٨٨]. وهنـاك اتجـاه اتخـذه العـالم الألمـاني "هلجنفلد" مفاده أن نظام الرهبنـة الـذى ظهر فـي

المسيحية مشتق رأساً من نظم البوذية الهندية. وإن كان هناك اعتراض على هذا الرأى[١٢٨٩].

ويرى بعض الباحثين أن الفن القبطى قد ظهرت به بعض التأثيرات الهندية[١٢٩٠]. ويحتفظ المتحف القبطى بالقاهرة بنحت شديد البروز[١٢٩١]. من الحجر الجيرى (يؤرخ بالقرن ٥م أو ٥-٦م) يمثل إله النيل فى صورة نصفية لرجل ملتح. ويتميز هذا النحت بالإطار الزخرفى الموجود أسفل التمثال والمكون من دائرتين متداخلتين تزخرفهما زهرة مكونة من ست بتلات تجاورها زهرة أخرى من أربع بتلات كبيرة وأربع صغيرة وهكذا على طول الإفريز. ويرى مونريه دى فيلار أن هذا الإطار مأخوذ عن الفن الهندى "البوذى"[١٢٩٢].

وكان من الطبيعى أن تزداد علاقة مصر التجارية بعد الفتح الإسلامى مع بلاد الهند. فبالاضافة إلى فتوحات المسلمين فى بلاد الهند ذاتها. فقد خضعت للامبراطورية الإسلامية أقطار ذات علاقات تجارية عريقة مع بلاد الهند، ومن ثم نمت تلك العلاقات وزاد نشاطها فى العصر الإسلامى. وليس من المغالاة إذ قيل إن البحث عن علاقات مصر مع بلاد الهند لايقتصر على دراسة العلاقات المباشرة بين القطرين فحسب، بل لابد أن يُبحث عن ذلك أيضاً فى أقطار أخرى ساهمت فى توطيد تلك العلاقات ونموها، ومن ثم نحيل القارئ إلى ما ذُكر فى هذا الصدد عند دراسة علاقات كل من اليمن والحجاز والشام وإيران والعراق مع الهند وأثر ذلك على مصر.

وإذا كان لمصر علاقات تجارية مع بلاد الهند قبل العصر الفاطمى. فإن تلك العلاقات قد أخذت منحى خطير فى هذا العصر، إذ كانت مصر تدور قبل العصر الفاطمى فى فلك إما الخلافة الراشدة فى الحجاز أو الخلافة الأموية فى الشام أو الخلافة العباسية فى بغداد. أما فى العصر الفاطمى فقد أصبحت مقراً لخلافة قوية تضارع الخلافة العباسية. ومن ثم بذل الفاطميون جهدهم فى الاستحواذ على تجارة الهند من أيدى منافسيهم العباسيين[١٢٩٣]. وربما رغبوا من وراء ذلك محاولة نشر مذهبهم فى تلك البلاد، وكذلك العمل على إضعاف قوة الاقتصاد العباسى بالعراق من ناحية، وتدعيم قوة الاقتصاد المصرى من ناحية أخرى. إذ كانت التجارة مع الهند تمثل عصب التجارة العالمية آنذاك[١٢٩٤].

ويرجع تطلع الفاطميين إلى بلاد السند والهند منذ تواجدهم فى الشمال الإفريقى. حيث بعث الخليفة عبيد الله المهدى بدعاته إلى بلاد السند بعد أن استقرت له الأمور فى إفريقية، وقد جذبت تلك البلاد طائفة من دعاة الإسماعيلية منذ النصف الأخير من القرن الثالث الهجرى[١٢٩٥]. كما حرص الخلفاء الفاطميون فى مصر على نشر دعوتهم أيضاً فى هذه البلاد، وقد مرت بنا المحاولات التى أقدم عليها الخليفة الحاكم بأمر الله ومن بعده الخليفة الظاهر فى استمالة السلطان محمود بن سبكتكين الغزنوى إلى مذهبهم[١٢٩٦]. وعلى الرغم من فشلهم فى ذلك فيبدو أنهم حققوا ثمة نجاحات. فقد ورد ما يفيد أن أبا الفتوح والى الملتان[١٢٩٧] قد خرج عن السلطان محمود واعتنق المذهب الشيعى ودعا قومه إلى ذلك وانضموا إليه فى الوقوف من السلطان محمود موقفاً عدائياً، وعلى الرغم من نجاح

السلطان محمود فى القضاء على هذه الحركة[١٢٩٨] فهى دليل على تغلغل النفوذ الفاطمى فى بعض مناطق الهند. ذلك التغلغل الذى أكده المقدسى بكلمات بسيطة ذات مدلول هام قائلاً: "وتسمى دراهم السند القاهريات... ودراهم الملتان على عمل دراهم الفاطمى"[١٢٩٩].

ونظراً لكثرة مؤيدى المذهب الفاطمى فى بلاد الهند، فقد حرص الخليفة المستنصر على إنفاذ الدعاة إليها، وكانت تصله رسائل من أهلها، تفيد بوفاة دعاته ورغبتهم فى إيفاد دعاة جدد، فأرسل إلى حليفه المكرم أحمد باليمن كتاباً فى ربيع الأول سنة ٤٧٦هـ أخبره بموافقته على تعيين مرزبان بن إسحق داعياً بالهند، كما أرسل فى أواخر سنة ٤٨١هـ خطاباً إلى السيدة الحرة التى آل إليها الملك باليمن أخبرها بموافقته على تعيين أحمد بن مرزبان داعياً بالهند بعد وفاة والده، كما أبدى ارتياحه لاختيارها حمزة بن سبط حميد الدين ليقوم بمعاونة الداعى أحمد فى نشر الدعوة الفاطمية ببلاد الهند[١٣٠٠].

كما حرص الخليفة الحافظ على نشر دعوته لدى الزريعيين - حكام عدن- الذين أجابوه إليها، وكان يهدف من جراء ذلك ضمان سيطرته على الطرق التجارية المؤدية إلى الهند[١٣٠١].

ونظراً لأهمية عُمان التجارية مع الهند منذ العصور القديمة فقد حرص الفاطميون أيضاً على نشر مذهبهم بها وإرسال دعاتهم لها لضمان السيطرة على الطرق التجارية المؤدية للهند[١٣٠٢]. كما عمل الفاطميون على استغلال طرق التجارة البحرية والبرية المؤدية إلى الهند وفى الهند ذاتها على نشر دعوتهم فى تلك البلاد، وخاصة بعد خروج إفريقية ومعظم بلاد الشام من أيديهم[١٣٠٣].

وتبدو أهمية تجارة مصر مع الهند فيما ذكرته بعض المصادر التاريخية، فيؤكد ابن الكندى على أهمية موقع مصر فى التجارة العالمية مع بلدان مختلفة منها السند والهند، فذكر أن مصر "فرضة مكة والمدينة وساحلهما، وفرضة صنعاء وعدن وعُمان والشحر والسند والهند والصين وجزائر الصين وسرنديب وغيرها، يجلب العطر والجواهر والطرائف والآلات فى البحر حتى توافى القلزم"[١٣٠٤].

ولعل تشعب الوسائل والطرق التى سلكتها التجارة الهندية إلى مصر خير دليل على ما شكلته الهند تجارياً من أهمية إلى مصر، كما تدل على رغبة المصريين الملحة فى السلع الهندية. فقد كان التجار العرب فى الخليج العربى ينقلون السلع الهندية إلى عدن ومنها تُنقل عبر البحر الأحمر إلى ميناء جدة حيث يلتقطها التجار على السفن المصرية إلى ميناء عيذاب، أو كان يقوم تجار الخليج بنقل تلك السلع إلى الساحل الشرقى لأفريقية، حيث يجدوا هناك وكلاء التجار- الذين هم مزيج من العرب والأفارقة- ثم تتجه المراكب الشراعية المصرية إلى القرن الأفريقى لشراء تلك البضائع الهندية[١٣٠٥].

وليس معنى ما تقدم أن الموانى المصرية لم تشهد استقبالاً للسلع الواردة من الهند مباشرة، فقد كانت السفن التى لا تفرغ حمولتها فى عدن تستمر فى الإبحار فى البحر الأحمر حتى تصل إلى ميناء عيذاب، ومنه تسير قوافل التجارة إلى النيل عن طريق

الصحراء الشرقية ثم تتخذ طريق النيل إلى الإسكندرية ومنها إلى أوربا عن طريق حوض البحر المتوسط(١٣٠٦). وتذكر سيدة إسماعيل كاشف أن السفن التجارية الهندية والصينية كانت أحياناً تواصل السير فى البحر الأحمر إلى القلزم (السويس حالياً) ومنها تسير فى القناة النيلية التى تصل بين البحر الأحمر والنيل عن طريق البحيرات المرة ووادى طميلات ثم تصل عن طريق النيل إلى الإسكندرية(١٣٠٧).

وقد أثمر النشاط التجارى المتبادل بين مصر والهند. إلى ازدهار عدة موانى مصرية على الشاطئ الغربى للبحر الأحمر، مثل ميناء عيذاب(١٣٠٨)، الذى وصِفَ بأنه من أحفل مراسى الدنيا، بسبب أن مراكب الهند واليمن كانت تحط فيه وتقلع منه، بالإضافة إلى مراكب الحجاج(١٣٠٩). كما كان التجار الهنود يفدون أيضاً إلى مدينة قوص(١٣١٠). ولعبت مدينة قفط دوراً كبيراً فى التجارة مع الهند، وكان يغلب على معيشة أهلها التجارة والسفر إلى الهند(١٣١١). وقد أشارت وثائق الجنيزة إلى أن مدينة الفسطاط كانت آخر تجارة البحر المتوسط وتجارة الهند. وقد كانت تلك المدينة سوقاً رائجاً للسلع الهندية، ويقصدها التجار من خارج مصر لهذا الغرض(١٣١٢).

ومن ناحية أخرى فقد كان هناك اهتمام كبير من التجار المصريين للوصول بأنفسهم إلى الهند، كما كان الهنود يأتون بمراكبهم فى رحلات تجارية إلى مصر(١٣١٣). وحفظت لنا وثائق الجنيزة أسماء عديدة من التجار الذين كانوا يقومون بالعمليات التجارية مع الهند. ونجد منهم تجاراً مصريين وآخرين من المغرب الإسلامى والذين كان يقيم بعضهم كوكلاء للتجار بالفسطاط(١٣١٤).

ومما يؤكد ازدهار الصلات التجارية المصرية الهندية، أن العمل بها لم يقتصر على أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة من التجار، فقد أثبتت وثائق الجنيزة بطريقة مقنعة أن هناك العديد من التجار المصريين المنتسبين إلى الطبقة الوسطى كان لهم نشاط فى تجارة الهند. وأن التجار أصحاب رؤوس الأموال البسيطة شاركوا آخرين، أى أنهم وظفوا بعض الأموال بعقود ضمان(١٣١٥).

كما تضمنت تلك الوثائق العديد من الخطابات التى أرسلت بواسطة تجار مصريين عاشوا فى الهند، وبعض هذه الخطابات وجهت إلى زوجاتهم فى الفسطاط أو القاهرة، كما وجدت أيضاً ضمن هذه الوثائق شكوى مكتوبة عن طريق تاجر قاهرى بواسطة شخص اسمه موسى بن صدقة إلى الخليفة الفاطمى الآمر بأحكام الله، يلتمس فيها من الخليفة أن يطلق سراح تجارته التى صودرت عند عودته من رحلته الطويلة إلى الهند(١٣١٦).

وقد أمدتنا وثائق الجنيزة أيضاً بتفصيلات عن طبيعة ونشاط التجارة الكارمية(١٣١٧) فى العصر الفاطمى مع الهند. كما أفادت تلك الوثائق بأن كلمة "الكارم" كانت شائعة فى بيوت الفسطاط خلال القرن السادس الهجرى/ ١٢م. بحيث أن أى إمرأة كان يتوجه زوجها إلى الهند كانت تنتظر منه الهدايا "فى الكارم"(١٣١٨).

ونقرأ فى إحدى هذه الوثائق عن رجل سافر من كولام "كيلون" على ساحل ملبار الغربى، وسافر أيضاً فى طريقه إلى الهند، يرسل إلى زوجته فى القاهرة عدداً من الهدايا.

من بينها خادمة تبلغ من العمر ست سنوات، وأساور من اللؤلؤ وملوبسات من اللاليس (الشاش الهندى) وإناء من البرونز وإبريقاً[١٣١٩].

وربما يؤكد الصلة القوية بين الكارمية مع الهند أن من بين التفسيرات العديدة التى أثيرت حول كلمة "الكارمية"[١٣٢٠]. يظل أرجح تفسير لها أنها مشتقة من "كاريام" فى لغة التامل بجنوب الهند وهى تعنى ضمن ما تحمله من معانى: "الأعمال" و "الأشغال"[١٣٢١].

أما بالنسبة لأهم السلع التى كانت تصدرها الهند إلى الخارج، فكانت على رأسها المنسوجات، وخاصة الثياب المتخذة من الحشيش والثياب القطنية المخملة وغيرها[١٣٢٢]. وقد ورد فى وثائق الجنيزة ما يفيد باستيراد الملابس من الهند؛ ومنها الشاش الهندى الذى سمى فى بعض هذه الوثائق بـ "لانيس" وفى البعض الآخر "لاليس"، كما ورد كثير ما يفيد بأن هذه الملابس كانت ترسل كهدايا من الهند، كما استوردت أيضاً الملابس الهندية القطنية، التى كانت فى المرتبة الثانية، وجلب التجار من الهند أيضاً الملبوسات الحريرية الغالية الثمن حتى لعملائهم من الطبقة الوسطى[١٣٢٣].

وقد أشارت وثائق الجنيزة أيضاً إلى أن الهند كانت تصدر المنتجات المعدنية، حيث كان جنوب غربى الهند مشهوراً بمناجم النحاس وبصناعته البرونزية والنحاسية، إلا أن تلك الوثائق تشير إلى أن الطلب على مصنوعات جنوبى غرب الهند البرونزية والنحاسية كان أكبر مما يستطيع أن ينتجه الخام الموجود فى البلاد[١٣٢٤]. ومما يؤكد ذلك ما ورد فى خطاب من تلك الوثائق يحمل عنوان "ابراهام بن براهيا بن يشعو" وهو أحد التجار الذين وفدوا مع الفاطميين من المهدية فى تونس، ثم ذهب إلى العيش فى اليمن وأقام بها عدة سنوات، وكان يقوم بنقل النحاس والبرونز من المحطات التجارية على ساحل الملبار فى الهند، حيث نجح فى تصنيع كل أنواع الأدوات المنزلية وأدوات المطبخ التى كانت تطلب من وقت إلى آخر من أجل التصدير، كما كان يقوم أيضاً بنقل ما يحتاجه من النحاس والرصاص والنحاس الصفر والحديد من مصر وعدن إلى الهند[١٣٢٥] حيث يتم تصنيعها هناك لحسابه[١٣٢٦]، وإذا كان قد أستنتج من هذه الوثائق (الجنيزة) أن بعض التحف والأدوات المعدنية كانت تصنع فى الهند وترسل إلى اليمن مثل الطسوت والأباريق وربما الحلى أيضاً[١٣٢٧] فمن الطبيعى أيضاً أن مثل هذه المصنوعات الهندية كانت تصل أيضاً إلى أسواق مصر فى العصر الفاطمى.

ويبدو أن بعض مناطق الهند قد اشتهرت بصناعة المنتجات الخزفية وتصديرها إلى الخارج، وتشير بعض المصادر التاريخية فى ذلك إلى مدينة "كولم" التى "بها تعمل غضائر (خزف) تباع فى بلدالنا على أنه صينى وليس هو صينى"[١٣٢٨]. ومما يؤكد إزدهار صناعة الخزف فى الهند والدرجة العالية التى نالها الخزافون فى تلك البلاد، ما ذكره "الإدريسى" من أن أكثر ملوك الهند كانوا يهتمون بالتصوير ويتعلمونه حتى أنه لايولى الملك من أبنائه إذا كان عنده أولاد كثير إلا أرسمهم وأمهرهم فى صنعة الرسم، وكان يلحق لديهم بعد الرسم والتصوير فى الفضل صنعة الفخار وذلك أنهم يسمون صانع الفخار خالقاً صغيراً والمصور خالقاً كبيراً[١٣٢٩].

وقد وصلنا بعض أسماء أهل السند والهند الذين تواجدوا في مصر خلال العصر الفاطمي والذين وفد إليها بعضهم لغرض الدراسة. ومنهم على سبيل المثال أبو الفوارس. الصابوني أحمد بن محمد بن السندي الذي حاز وظيفة دينية كبيرة في مصر وتوفي في سنة ٣٦١هـ/٩٧١م(١٣٣٠). كما ذكر المسبحي ضمن أحداث شهر شوال سنة ٤١٥هـ. أنه اشتهر أمر ثلاثة أشخاص، صُفر اللون جاءوا من السند. وعملوا بمصر في طب العيون(١٣٣١).

ومن بين أهل مصر الذين تكرر ترددهم على الهند الشيخ أبا العباس الحجازي. وكان قد أقام بالصين والهند مدة أربعين سنة(١٣٣٢).

ويبدو أن العلاقة بين مصر والهند لم تقتصر على عمليات التبادل التجاري، وزيارات التجار المتبادلة بين القطرين، أو تواجد طلبة العلم والأطباء الهنود في مصر، فقد أشار الدواداري ضمن أحداث سنة ٤٨٧هـ. في خلافة المستنصر ووزارة الأفضل، إلى قدوم رسول ملك الهند إلى مصر لمقابلة الخليفة الفاطمي(١٣٣٣).

ومما ورد -وله صلة بمصر في العصر الفاطمي والهند- تلك الإشارة التي ذُكر فيها أن رشيدة ابنة المعز (ت٤٤٣هـ)، وجد ضمن خزائنها بعض العمامات المرصعة بالجواهر، ويذكر "زكي محمد حسن" أن مثل تلك العمامات يذكرنا بعمامات الأمراء الهنود(١٣٣٤).

المبحـــث الثــامــن

دور الصلات الحضارية بين مصر والصين فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

تقع الصين فى أقصى الشرق، ويحيط بها المغارز التى بين الصين والهند، ومن الجنوب البحار (المحيط الهندى) ومن الشرق البحر المحيط الشرقى (المحيط الهادى)، ومن الشمال بلاد القفجاج، وبلاد الصقلب والجهاركس والروس[١٣٣٥]. (شكل ١).

وتشير المصادر الصينية التىترجع إلى القرن الثالث الميلاى، إلى أن هناك ثمة علاقات تجارية بين الصين والروم، وأن الموانى المصرية لعبت دوراً رئيسياً فى عملية التبادل التجارى بين الجانبين. وأن مصر ونيلها كانا معروفين لدى الصينيين، إذ ورد فى أحد الكتب الصينية التى ترجع إلى هذا القرن ذكر لبلاد "هاى سى" أى بلاد غرب البحر ومنها يخرج نهر يصب فى بحر عظيم، وهو بذلك تعريف تام لبلاد مصر، فالبحر الذى تقع غربيه هو البحر الأحمر، والنهر المشار إليه هو نهر النيل، أما البحر العظيم الذى يصب فيه هذا النهر فهو البحر الأبيض، كما وردت إشارة فى بلاد "غرب البحر" إلى مدينة يقال لها "كسند" وهى محرفة عن الإسكندرية[١٣٣٦]، التى يبدو أنها قامت خلال خضوعها للامبراطورية الرومانية الشرقية بتصدير منتجاتها الصناعية إلى بلاد الصين عن طريق البحر الأحمر[١٣٣٧].

ويبدو كذلك أن مصر فى العصر المسيحى كان لها صلات مع آسيا والأقاليم الغربية من الصين، ومن الأدلة على ذلك الزخارف القبطية التى ظهرت على جلدة كتاب عثر عليها فى مدينة خوتشو خلال الحفائر التى أجريت فى طرفان، كما لوحظ أن بعض الرسوم والتزاويق البوذية فى طرفان عليها مسحة مصرية قديمة، مما يمكن تفسيره بأن الفنانين فى غربى الصين،وصلهم شىء عن الفن المصرى القديم، ومما يؤيد اتصال الصين بمصر فى القرن السادس الميلادى وفى فجر الإسلام ما كشف عنه فى مصر من كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية[١٣٣٨].

وكان من الطبيعى أن تزداد علاقات مصر بعد الفتح الإسلامى لها مع بلاد الصين، حيث امتدت الامبراطورية الإسلامية إلى حدود الصين، كما كان لتلك البلاد علاقات خاصة ومتشعبة مع بعض البلدان الإسلامية وخاصة التركستان وإيران والعراق، كما كان لها ثمة علاقات مع الحجاز والشام، وكان لها صلات تجارية نشطة مع أقطار أخرى كاليمن وعُمان، وقد سبق تناول علاقة الصين مع هذه البلاد الإسلامية، والتى من المعتقد أن كان لها دور مهم فى توطيد الصلات المصرية الصينية.

وللعلاقات التجارية بين المسلمين والصين أهمية خاصة، إذ أن العرب لم يفتحوا الصين كما فتحوا بلاد الفرس أو الهند أو غيرهما، فكانت التجارة أحد أهم سبل وصول الإسلام إلى تلك البلاد[١٣٣٩]. وترجع فترة انتشار الإسلام الأولى بالصين إلى عهد أسرة "تانج"[١٣٤٠](٦١٨-٩٠٧م) وعهد أسرة "سونج"[١٣٤١](٩٦٠-١١٢٧م)، ثم توافد عدد كبير من التجار المسلمين على بلاد الصين، واستوطن بعضهم بها[١٣٤٢].

ومن المرجح أن التجار المسلمين كانوا ضمن الجاليات الأجنبية التى فتحت لها عام

٧٠٠م بالصين ميناء كانتو وسوقها، ومما يؤكد تواجدهم ما ورد في "حوليات أسرة تانج" بأن بعض رعايا الخلفاء (العباسيين) شاركوا في الأحداث التي وقعت بمدينة كانتو في عام ٧٥٨م، مع بعض الجنود المرتزقة من الفرس الذين استخدمهم امبراطور الصين لمقاتلة الثوار(١٣٤٣).

وعلى أية حال فتاريخ العلاقات التجارية الإسلامية مع الصين طويل المدى، وصلات التجار المسلمين مع هذه البلاد وثيق العرى. وإذا كانت الدراسة ليست في حاجة للإسهاب في ذلك إلا أنه مؤشر على مدى ما بلغته العلاقات الإسلامية - التي مصر هي جزء منها- مع بلاد الصين. ووجود السلع الصينية في أسواق مصر الإسلامية أمر مؤكد، فبالإضافة إلى ما كان يصل منها إلى مصر عن طريق ميناء عدن أو ميناء جدة وغيرهما، فتذكر "سيدة إسماعيل كاشف" أن بعض السفن الآتية من الصين والتي كانت لا تفرغ سلعها في اليمن تتجه إلى بعض الموانى المصرية الواقعة غربي البحر الأحمر كميناء عيذاب(١٣٤٤)، وأحياناً كانت تلك السفن التجارية تواصل السير في البحر الأحمر إلى القلزم (السويس حالياً)(١٣٤٥). وأياً كانت سبل وصول السلع الصينية إلى مصر، فقد كانت مصر كما ذكر أحد المؤرخين. فرضة الصين وجزائر الصين، وكان يُجلب إليها السلع من هناك في البحر حتى توافي المراكب بالقلزم(١٣٤٦).

ولم يقتصر نشاط مصر التجاري مع الصين على حد الاستيراد، بل كانت تقوم كذلك بالتصدير إليها من خلال موانيها الواقعة على سواحل البحر الأحمر، وكذلك من ميناء الإسكندرية(١٣٤٧).

أما بالنسبة لعلاقة التجار المصريين ببلاد الصين، فإن كان هناك احتمال بوصولهم قبل الإسلام بين حين وآخر إلى عاصمة الصين القديمة "سي آن"(١٣٤٨). فإن ما تمتع به التجار المسلمين من كرم وسماحة الحكومة الصينية وامبراطورها، وما حازوه من تسهيلات تجارية خاصة، ومن حرية تامة في أداء الشعائر الدينية(١٣٤٩). لابد أن ذلك كان دافعاً لوصول التجار المصريين بأنفسهم إلى هذه البلاد. ووصلنا اسم لأحد التجار المصريين في العصر الفاطمي أقام في كل من الهند والصين مدة أربعين عاماً، وهو التاجر أبو العباس الحجازي، وكان قد أهدى إلى الوزير الأفضل بن أمير الجيوش بدر الجمالي، أنواعاً ممتازة من الصناعات التي أتى بها من الصين(١٣٥٠). وكان هذا التاجر قد التقى به في مصر الرحالة أبو حامد الغرناطي في عام ٥١٢هـ، الذي ذكر أن أحد أولاد هذا التاجر قد أهداه وهو بالإسكندرية بعض التحف الصينية مثل العود الفائق. وورق الصين الأزرق والأحمر. عليها تصاوير صينية من الذهب تفوق الديباج الرومي(١٣٥١).

وليس من المستبعد أن يكون للتجار المصريين تواجد في الصين قبل العصر الفاطمي، إلا أنه وكما ألفنا عن الفاطميين أنهم كانوا يعتبرون دعوتهم دعوة عالمية لابد أن تصل إلى الناس كافة، كما أنهم كانوا يستغلون التجارة استغلالاً جيداً في نشر تلك الدعوة. وربما ساهم التواجد الشيعي في بلاد الصين في توطيد علاقة مصر في العصر الفاطمي مع هذه البلاد. إذ كان للشيعة تواجد في الصين، يرجع إلى ما قبل زوال الدولة الأموية

١٣٢هـ/٧٤٩م. فقد فر بعض الشيعة في خراسان من الاضطهاد، وأقاموا في جزيرة بأحد الأنهار الكبيرة في الصين تجاه أحد الموانئ، وكانت هذه الجالية لاتزال قائمة حتى القرن السادس الهجري/ ١٢م. وكانت تشتغل بالوساطة في التجارة بين أهل الصين والأجانب[١٣٥٢].

وربما كان هناك صلات على المستوى السياسي بين الفاطميين في مصر والصين، فقد ورد أن ملك الصين أهدى إلى الوزير الأفضل بن أمير الجيوش نفائس وطرائف لايمكن تقدير قيمتها بمال منها قطعة من عود هندي أسود يختم كالشمع، وبعض الأواني الصينية التي تشبه الياقوت المخرم[١٣٥٣].

وقد حرص خلفاء الدولة الفاطمية وأمراؤها وقادتها على اقتناء التحف الصينية، فقد ورد أنه وجد للأمير جوهر القائد بعد وفاته عشر آلاف زبدية صيني[١٣٥٤]. ووجد لدى ست النصر، أخت الخليفة الحاكم بعدوفاتها عام ٤١٥هـ ثلاثين زيراً من اللازورد الصيني[١٣٥٥]. كما تركت ست مصر بنت الحاكم بأمر الله بعد وفاتها عام ٤٥٥هـ نيفاً وثلاثين زيراً صينياً مملوء جميعها مسكاً مسحوقاً[١٣٥٦]. ووجد ضمن ما وجد لدى الأفضل شاهنشاه بعد وفاته سنة ٥١٥هـ براني صيني كبار[١٣٥٧].

ومما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، عدة أزيار صيني كبار، وخزائن مملوءة من سائر أنواع الصيني، ذات الأغراض المنفعية المختلفة، ستة منها في بعضها أجاجين (أواني لغسل الثياب) صيني كبار وصغار محمولة على ثلاثة أرجل على صور الوحوش، والسباع، والبهائم، قيمة كل قطعة منها الف دينار[١٣٥٨]. وأخرج كذلك عدة أزيار صيني كبار مختلفة الألوان[١٣٥٩]. كما كانت الأواني الصينية موجودة في خزانة الشراب الفاطمية[١٣٦٠]. ومما يدل على مكانة الأواني الخزفية الصينية أنها كانت مما يهديها خلفاؤهم إلى حلفائهم، فقد كانت ضمن الهدية التي أهداها العزيز بالله سنة ٣٨٤هـ إلى ابن زيري بالمغرب[١٣٦١].

كما كان للمنسوجات الصينية تواجد في العصر الفاطمي، حيث أخرج أثناء الشدة المستنصرية أيضاً ثياب حرير صيني[١٣٦٢].

وورد ما يفيد أن التحف المعدنية الصينية كانت متوافرة في هذا العصر، إذ أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية "عدة صناديق مملوءة مرايا حديد من صيني[١٣٦٣] ومن زجاج المينا لايحصى ما فيها كثرة، جميعها حلى بالذهب المشبك والفضة ومنها المكلل بالجواهر"[١٣٦٤].

ولم تقتصر التحف المعدنية الصينية في العصر الفاطمي على تلك المرايا، فقد أشار ابن المأمون في حديثه عن موكب الخليفة الآمر عند خروجه لصلاة عيد الفطر وعند وصوله قرب المصلى أنه كان ينتظره رجال يملؤون الأسرة المشدودة على الفيلة، وبأيديهم السيوف المجردة والدرق الحديد الصيني[١٣٦٥].

أما بالنسبة لأهم السلع التي استوردتها مصر من بلاد الصين فهي لاتخرج عن تلك السلع التي اشتهرت الصين بتصديرها بصفة عامة إلى الخارج، مثل الحرير، والفرند[١٣٦٦]،

والكيمخا[١٣٦٧]. والثياب الحريرية. والسروج. والسجاد. والخزف. والحديد. والذهب. والفضة. والكاغد والمداد. والحلى والمقابض العاجية. والجوارى والخصيان وغير ذلك[١٣٦٨].

ويهمنا أن نقف على نوعين من هذه السلع. وهما المنسوجات الحريرية والخزف. وفيما يتعلق بالحرير فشهرة المنتجات الصينية بها ومكانتها لاتحتاج إلى دليل. ويكفى أن الصين كانت هى المنتج الرئيسى فى العالم للحرير الجيد الذى لايعادله حرير آخر[١٣٦٩]. كما كانت الصين هى المبتكر الأول لتربية ديدان القز وصناعة الحرير. وتنسب إلى زوجة العاهل الصينى هوانغ تى "Hwang- Ti"[١٣٧٠].

ونظراً لانقطاع الصلة التجارية بين مصر والصين فى العصر الفرعونى، فلم تعرف مصر القديمة هذه المادة الأولية للنسيج، وبعد أن تبادلت السلع التجارية بين الصين والخارج. عرفت مصر فى عهد البطالسة المنسوجات الحريرية. وكانت من أهم السلع التجارية فى الإسكندرية، وإن كان سر صناعة الحرير ظل مغلقاً على الصينيين أنفسهم[١٣٧١]. ومن المرجح أن مصر عرفت إنتاج خامات الحرير محلياً مع بداية القرن السادس الميلادى[١٣٧٢].

ومن الطبيعى أن تشهد مصر بعد الإسلام تزايداً فى الإقبال على هذا النوع من المنسوجات، نظراً للعلاقات المتشعبة التى كانت بين الصين والدولة الإسلامية، كما كان لبعض الدول الإسلامية فى أواسط آسيا وإيران أهمية خاصة فى تجارة المنسوجات الحريرية الصينية، بالإضافة إلى ازدياد علاقة مصر التجارية فى العصر الإسلامى مع الصين.

ومن المفيد أن نذكر فى هذا الصدد لمحة عن المنسوجات الحريرية الصينية فى عهد أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٧م)، تلك الأسرة التى شجعت التجار العرب على الوفود إلى الصين، وكان منهم أعداد كبيرة من تجار الحرير الذين أقاموا فى مدينتى تشانغان ويانغتشو. وعلى يد هؤلاء التجار العرب نقلت صناعة الحرير إلى أفريقيا وأوربا[١٣٧٣].

وقد بلغت المنسوجات الحريرية فى عصر أسرة "تانج" مستوى عالياً من الجودة. وكانت ييتشو (تشنغد والحالية بسيتشوان) ويانغتشو بجيا نغسو مشهورتين آنذاك بإنتاج الحرائر المزركشة بالزهور. وقد عثر من عهد هذه الأسرة فى كهف "الألف بوذا" فى "دونهوانغ" على نوع من الحرير الشفاف المزخرف الوجهين، كما اكتشف فى "توربان بشينجيانغ" أكثر من أربعين نسيجاً حريرياً، من بينها فستان منسوج برياش الطيور المتعددة الأصناف، ويمكنه أن يظهر أربعة ألوان مختلفة إذا نظرنا إليه من مختلف الزوايا أو تحت أشعة الشمس أو المصابيح[١٣٧٤].

ومن الطريف أن قوانين أسرة "تانج" كانت تفرض على أفراد الشعب دفع المنسوجات الحريرية كنوع من الضرائب. فقد حدد قانون الضرائب الزراعية وأعمال السخرة على أن يدفع كل رجال دانين من الحبوب (الدان: وحدة وزن صينية) وسبعة أمتار من الحرير أو ثمانية أمتار من القماش إلى الحكومة سنوياً. ويؤدى علاوة على ذلك أعمال السخرة مدة عشرين يوماً كل عام، ويعفى من السخرة عن يدفع بدلاً من الحرير أو القماش[١٣٧٥].

أما أهم المدن الصينية التي ازدهرت بها صناعة المنسوجات الحريرية، كما اشتهر بعضها بتصدير تلك المنسوجات للخارج فهي: "لوقين" التي كان بها طرز الديباج والحرير[١٣٧٦]، و"خانكو" التي اشتهرت بالثياب الحريرية[١٣٧٧]، و "طوخا" التي يصنع بها الثياب الطوخية من الحرير القسي ولها قيمة عالية وثيابها مطرفة كالثياب العتابية[١٣٧٨]. ومنها ثياب مريشة يعمر الثوب منها كثيراً[١٣٧٩]، و"قلاقل" التي اشتهر أهلها بكثرة تربية دود الحرير. وينسب إليها الثياب القاقلية والحرير القاقلي[١٣٨٠]، و"سوسة" التي بها طرز كثيرة مشهورة بعمل الحرير الصيني الرفيع القيمة المحكم الصنعة الذي لايقارن به غيره[١٣٨١].

ونظراً لما تمتعت به المنسوجات الحريرية الصينية من جودة وإتقان فقد أقبل النساجون الفاطميون على تقليدها، فظهر أثر تلك المنسوجات الصينية على المنسوجات الحريرية الفاطمية[١٣٨٢] كما سيتضح في الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات الفاطمية.

أما الصناعة الصينية الثانية فهي الخزف، وتأثير الخزف الصيني على الخزف الإسلامي له أهمية خاصة، إذ قلما نجد قطراً إسلامياً نبغ في ذلك النوع من الفنون إلا ونجد أثر الخزف الصيني عليه واضحاً، وقد مر بنا الإشارة إلي ذلك في الخزف العراقي والإيراني وخزف ما وراء النهر، وسوف يتضح ذلك التأثير أيضاً على مصر فيما بعد. ولم يقتصر تأثير الخزف الصيني على الخزف الإسلامي من حيث الألوان أو الأشكال فحسب بل ظهر أيضاً في الزخرفة والنقوش[١٣٨٣].

وليس أدل على قدر أهمية الخزف الصيني بالنسبة للخزف الإسلامي، ما ذهب إليه بعض العلماء من أن صناعة الخزف بدأت في الازدهار في العالم الإسلامي، منذ نهاية القرن الثاني الهجري/ ٨م، وذلك بتأثير الأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة[١٣٨٤]. وأن تقليد المنتجات الصينية خاصة خزف أسرة "تانج" أصبح ظاهرة ملفتة للنظر في أنحاء الدولة العباسية وخاصة في مصر[١٣٨٥].

بل وقد ذُكر ضمن أسباب ابتكار الخزف ذى البريق المعدني - وهو من أكثر إبداعات الفنان المسلم- في العراق، أن الخزاف العراقي استوحى ذلك الابتكار من البورسلين الذى استوردته بغداد من الشرق الأقصى (الصين)[١٣٨٦] وأن اهتدائه لهذا النوع من الخزف جاء بعد استفادته من تجاربه السابقة في تقليد الخزف الصيني وخاصة بورسلين أسرة "تانج"[١٣٨٧].

ولم تكن شهرة الصين في الصناعات الخزفية قائمة علي غير أساس، فلقد عُرف عن الصينيين أنهم أعرق أمم الأرض في هذه الصناعة ويكفي دليلاً على ذلك أنها خلعت اسمها على المصنوعات الخزفية فأصبحت تعرف في اللغة العربية باسم "الصيني" وفي اللغات الأوربية باسم China[١٣٨٨].

وترجع أهمية الصين في الصناعات الخزفية إلى عصور ما قبل التاريخ[١٣٨٩]. والشيء الملفت للانتباه ما قدمته تلك الحضارة القديمة من تنوع في زخرفة وأشكال الأواني[١٣٩٠] وأن العديد من أشكال هذه الأواني كما هو في حضارة "Hemdu" في "Yuyao"

(شكل٢٩أ) التي ترجع إلى سبعة آلاف عام مضت. وكذلك في حضارة "Yangshao" (شكل ٢٩ ب)، التي ترجع إلى ستة آلاف عام مضت. وأيضا في خزف أسرة "Han" (٢٠٦ ق.م- ٢٤م) (شكل ٢٩ جـ)، قد وجد ما يماثل أشكالها في التحف الخزفية بمصر- كما سيتضح فيما بعد- المتأثر بأشكال الأواني الصينية، مما يعني تواصل تلك الصناعة في الصين منذ عصور ما قبل التاريخ.

ولكن ما الأسباب التي دعت بالخزف الصيني إلى اختراق شهرته للآفاق، وأصبح مضرباً للأمثال في الدقة والجمال؟ فهل يرجع ذلك إلى مهارة الخزاف الصيني الذي توارث تلك الصناعة الراقية منذ أقدم العصور؟ ربما كان للخزاف الصيني دوراً في ذلك. ولكن من الصعب نسبة كل الفضل في صناعة الخزف الصيني لفناني تلك البلاد فقط. إذ وجد أيضاً فنانون أكفاء في أقطار أخرى كمصر والعراق وإيران وغيرها، ومع ذلك لم تبلغ شهرة ودقة المصنوعات الخزفية في تلك الأقطار قدر ما بلغته المصنوعات الخزفية الصينية. ولابد أن نبحث عن سر تفوق ذلك النوع من الفنون الصينية في أسباب أخرى تكون متوفرة في الصين دون غيرها من سائر الأقطار. ومن المرجح أن جودة المادة الخام التي توافرت في الصين، وطريقة إعدادها كانتا من أهم الأسباب الرئيسية وراء تفوق صناعة الخزف في تلك البلاد. وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء عن أسباب تفوق الخزف الصيني عن الخزف المصري- ولابد أن ذلك ينسحب على غيره أيضاً- أن مردود ذلك راجع إلى الخامات التي كانت عبارة عن طينات بيضاء يطلق عليها اسم "كاولين" فهي يسّرت للصانع الصيني إنجاز أعمال يعجز الصانع المصري عن مجاراتها في دقة، وليس لذلك من سبب سوى افتقار موارد الخزاف المصري إلى طينات مماثلة للتي لدى الخزاف الصيني، الأمر الذي جعل الخزف الصيني يسوّق في أسواق الخاصة وراغبي اكتناز التحف النفيسة على حين اقتصر تسويق الخزف المصري على أسواق روادها أقل يسراً من رواد الأسواق الأولى[١٣٩١].

أما بالنسبة لطريقة إعداد تلك المادة الخام فيخبرنا ابن بطوطة أنه كان يؤخذ التراب من جبال بها ثم تُقد فيه النار كالفحم، ويضيفون إليه حجارة عندهم،ويقدون النار عليها ثلاثة أيام، ثم يصبون عليها الماء فيعود الجميع تراباً، ثم يخمرونه، والجيد منه ما يخمر شهراً ولا يزاد على ذلك، والأقل جودة ما يخمر عشرة أيام[١٣٩٢]. وقد أدرك بعض المؤرخين في العصور الوسطى خصوصية المادة الخام في الصين وتميزها عن غيرها. فأشاروا إلى خزف كان يصنع في مدينة "كولم" بالهند وكان يباع في البلدان الإسلامية على أنه صيني رغم أنه ليس من صناعة الصين لأن طين الصين أصلب منه وأقدر تحملاً للنار. كما أن طين "كولم" كان يخمر ثلاثة أيام ولا يتحمل أكثر من ذلك. بينما طين الصين يخمر عشرة أيام ويتحمل أكثر من ذلك، وكان خزف "كولم" أدكن اللون وخزف الصين كان أبيض[١٣٩٣].

وإذا كانت مدينة "كولم" في الهند قد صنعت خزفاً وبيع في البلدان الإسلامية على أنه صيني. فقد اكتشف في مناطق شرق أفريقيا كميات كبيرة من البورسلين الذي أطلق عليه صيني أيضاً، ويرجع بعض الباحثين أنه لم يكن من صناعة الصين بل صنع في أنام

(فيتنام)، فربما أطلق على البورسلين غير الصينى اسم الصين للدلالة على جودته[١٣٩٤].

أما بالنسبة لأهم مراكز صناعة الخزف فى الصين والتى اشتهرت بعضها بتصديره إلى الخارج، فهى مدينة "لوقين"[١٣٩٥]، و"خانكو"[١٣٩٦]، و"سوسة" التى كان خزفها لا يعدله شيء من خزف الصين جودة[١٣٩٧]، و"اسنخوا"[١٣٩٨]. ومن أهم مناطق صناعة الخزف فى الصين فى عصر أسرة "تانج" (٦١٨-٩٠٧م) والتى تم فى عصرها نقل المنتجات الخزفية وغيرها من الصناعات الصينية على يد التجار العرب إلى أفريقيا وأوربا[١٣٩٩]، هى "شينغتشو" (شينغتاى الحالية فى خبى) و"يويهتشو" (شاو شينغ الحالية فى تشجيا نغ)، وقد كانتا ذائعتى الشهرة فى صنع الخزف فى هذا العصر، وقد امتاز خزف "شينغتشو" بلونه الحليبى، أما خزف "يويهتشو" فقد اشتهر بشفافيته[١٤٠٠].

وعلى أية حال فإذا كان الخزف الصينى قد أثار إعجاب الرحالة المسلمين منذ القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وأشاروا إلى رقته التى كانت كرقة القوارير الزجاجية، وأن الخزف كان من الصناعات التى خص بها الله عز وجل أهل الصين، وأنه منحهم فى ذلك مالم يمنحه غيرهم[١٤٠١]. فإن هناك مجالاً آخر نبع فيه الصينيون وظهر تأثيره على الفنون الإسلامية، وهو ميدان الرسم والتصوير. وقد أشار مؤرخو العصور الوسطى إلى تميز أهل الصين فى هذا الميدان، فذكر "المسعودى" أن أهل الصين كانوا من أحذق خلق الله كفاً بنقش وصنعة، وأن كل أعمالهم لايتقدم عليها أحد من مختلف الأمم[١٤٠٢]. كما شهد "الدمشقى" لهم أيضاً فى البراعة فى فن التصوير وذكر أنهم : "أحذق الناس بالمهن والصناعات ولاسيما التصوير، حتى أن الرجل يفرّق فى تصويره بين ضحك الهازئ والشامت والمتعجب والمسرور"[١٤٠٣]. أما "الإدريسى" فأشار إلى أن ملوك الصين كانوا يحرصون على تعلم الرسم، حتى أنه لايولى الملك من أبنائه إذا كان عنده كثرة أولاد إلا أرسمهم وأمهرهم فى صنعة الرسم[١٤٠٤]. وأنه ليس فى بلادهم صنعة أجلّ من الخزف والرسم ولا فوق الرسم عندهم صنعة[١٤٠٥]. ومن المرجح أن استخدام الصينيين للكتابة "بالفورشة" كان من أهم العوامل التى أكسبتهم خبرة فى فنون الرسم، إذ لم يكن الرسم فى نظرهم وثيق الصلة بالكتابة فحسب بل كانوا يعدونه فرعاً منها- وتؤكد الخطابات التى كُشف عنها وتعود إلى القرن الأول الميلادى- على قدر كبير من البراعة فى الكتابة "بالفورشة" لاتقل عن الكتابة التى ترجع إلى القرون اللاحقة، ويذكر "بنيون" أنه "من الطبيعى أن نتوقع من قوم مدربين من الطفولة على كتابة الحروف الصينية الدقيقة المتشعبة، بشكل تجتمع فيه قوة التعبير ودقة الإحساس، أن يوحى رسمهم حتى فى العهود البدائية من تاريخ الفن عندهم، بأنه بلغ حداً رفيعاً من البراعة فى استخدام (الفورشة)"[١٤٠٦].

هوامش الفصل الأول

المبحـــث الأول:

١- أحمد أمين: فجر الإسلام، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٦.

٢- حكمت إبراهيم فريحات وإبراهيم ياسين الخطيب: المرجع السابق، ص ٣٧.

٣- جرجي زيدان: العرب قبل الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، مطبعة الهلال، ١٩٣٩م، ص ٢٨.

٤- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٢٨؛ وللإستزادة عن الحدود الجغرافية لبلاد العرب. راجع: الزركشي: إعلام الساجد بأحكام المساجد، تحقيق أبو الوفا مصطفى المراغي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الخامس، القاهرة، ١٣٨٤هـ، ص٧٦، ٧٧؛ القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه، محمد حسين شمس الدين، الجزء الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص٣؛ أحمد أمين: المرجع السابق، ص٦.

٥- سيديو، ل. س: تاريخ العرب العام، امبراطورية العرب، حضارتهم، مدارسهم الفلسفية والعلمية، نقله إلى العربية عادل زعيتر، الطبعة الثانية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٢١، ٢٢.

٦- من الجدير بالذكر أن آراء العلماء قد اختلفت في تحديد أصل القدماء المصريين. ما بين مرجعهم إلى أصول سامية أو حامية أو جعلهم مزيجاً ما بين الجنس السامي والحامي، وقد تناول أحمد فخري هذا الموضوع، وعلى الرغم من أنه لم يجزم برأي فيه إلا أنه ساق من الأدلة التاريخية واللغوية ما يرجح أن يكون أصل القدماء المصريين سامي وأنهم عبروا من الجزيرة العربية إلى الشاطئ الأفريقي في إريتريا ثم ساروا مخترقين البلاد حتى وصلوا إلى صحراء مصر الشرقية ودخلوا عن طريق وادي الحمامات. للإستزادة، انظر له : المرجع السابق، ص.ص ١٣٤-١٣٦.

٧- سيدة إسماعيل كاشف: بحث بعنوان "مصر الإسلامية، من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ٢٠-٣٥٨هـ/ ٦٤١-٩٦٩م)"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤.

٨- اختلف العلماء في تحديد الموطن الأصلي للأمم السامية: فيرجعه البعض إلى أرمينيا أو العراق أو بلاد كنعان- سوريا- أو البحرين والسواحل المقابلة لها، أو اليمن، على أن الرأي الراجح عند أغلب الباحثين أن الموطن الأصلي للأمم السامية هي بلاد العرب. فوزي سالم عفيفي: نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافي والاجتماعي. وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص ٢٤. وحدد المسعودي مسكن سام بن نوح في وسط الأرض من بلاد الحرم إلى حضرموت إلى عُمان إلى عالج، وأن من ذرية سام من سكن الحجر بين الشام والحجاز واليمامة.

٩- راجع: أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١؛ جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٠.

١٠- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٤.

١١- عبد الله إبراهيم العسكر: بحث بعنوان "هجرة بنى حنيفة إلى الأمصار الإسلامية فى العصر الأموى"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣هـ، ص ٧، ٨.

١٢- بتلر، ألفريد: فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد، الجزء الأول، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٧)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ح١، ص٧٣.

١٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٦، ٣٧؛ وانظر: أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ٤١.

١٤- تقع هذه الفترة بين الدولة الحديثة والدولة الوسطى، وهى فترة انتقال ما بين الأسرة ١٣ والأسرة ١٧، وقد سميت هذه الفترة بعصر الفوضى أو الانتقال الثانى أو احتلال الهكسوس لمصر. محمد حماد: التصوير فى التراث المصرى القديم حتى العهد القبطى، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ٤٣.

١٥- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٥٥.

١٦- بوزنر. ج. وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٨٢.

١٧- ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، تاريخ الفن -٢- النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٠٤٣، لوحة ٧٨٢.

١٨- عفيف البهنسى: الشام والحضارة، دمشق ١٩٨٦م، ح١، ص ١٤٥؛ وقد سادت الحضارة العمورية فى الشام منذ فجر التاريخ وتركت آثار رائعة عثر عليها فى مارى وتل مرديخ. المرجع نفسه، ص ٨٩.

١٩- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٥، ٥٦.

٢٠- لطفى عبد الوهاب: العرب فى العصور القديمة، مدخل حضارى فى تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٥٣.

٢١- المرجع نفسه: المرجع السابق، ص ١٥٤.

٢٢- عيسى اسكندر المعلوف: بحث بعنوان "التجارة عند العرب ومجاوريهم"، مجلة المقتطف، الجزء الرابع من المجلد السابع والسبعين، نوفمبر ١٩٣٠م، ص ٤٢٦.

٢٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٩، ١٥٠.

٢٤- السيد عبد العزيز سالم: دراسات فى تاريخ العرب- تاريخ الدولة العربية- الجزء الثانى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون، ص ١٢، ١٣.

٢٥- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

٢٦- ابن الكندى: المصدر السابق، ص ٣٢.

٢٧- الكندى: الولاة والقضاة، بيروت، ١٩٠٨م. ص ٧.
٢٨- هويدا عبد العظيم رمضان: المجتمع فى مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى العصر الفاطمى، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٩.
٢٩- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام- من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٨٢). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ١٩٩٤م، ص ٩، ١٠.
٣٠- انظر نص هذه الرسالة فى، ابن عبد الحكم: فتوح مصر وأخبارها، طبعة ليدن، ١٩٢٠م. ص ٤٦.
٣١- انظر نص هذه الرسالة فى، نفس المصدر، ص ٤٧.
٣٢- وقد اتخذ الرسول ﷺ من إحداهن زوجة له وولدت له ابنه إبراهيم.
٣٣- ابن عبد الحكم: المصدر السابق: ص ٥٢: وانظر أيضاً، ابن الزبير: الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله، الكويت، ١٩٥٩م، ص.ص ٨-١٠.
٣٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١١٧.
٣٥- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص ٢، ٣.
٣٦- عن أسباب توجه المسلمين لفتح مصر بعد الشام. انظر: محمد أحمد محمد: بحث بعنوان "تقليد عمرو بن العاص ولاية مصر"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض ١٤١٣هـ، ص ١٢٥.
٣٧- اتفق على هذا التاريخ كل من ابن عبد الحكم والطبرى والمقريزى وابن البطريق وياقوت وابن محاسن وابن كثير وغيرهم من المصادر المسيحية، وإن كان هناك خلاف حول بداية سير الحملة فأرجعه البعض إلى سنة ١٩هـ وأرجعه آخرون إلى سنة ١٨هـ. المرجع السابق، ص ١٣٣. وللإستزادة، انظر: الملحق الرابع الذى عقده بتلر فى كتابه فتح مصر، الجزء الثانى، ص.ص ٤٦٥-٤٨٧.
٣٨- محمد توفيق الحناوى: مصر والعرب عبر التاريخ. لمحات تاريخية وبيولوجية، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون، ص٤٧.
ويرجع هذا الخلاف المذهبى حول طبيعة المسيح، فقد ذهبت كنيسة الإسكندرية إلى أن للمسيح طبيعة واحدة، بينما ذهبت كنيسة القسطنطينية إلى أن للمسيح طبيعتين. راجع: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٢١.
٣٩- محمد عمارة: الإسلام والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م. ص ٢١.
٤٠- انظر: عبد الله إبراهيم العسكر: المرجع السابق. ص ٧، ٨.
٤١- بتلر: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٣٠٦، ٣٠٧.
٤٢- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ٤٩.
٤٣- ابن الكندى: المصدر السابق، ص ٢٠.

٤٤- ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، الجزء الأول، القسم الأول، تحقيق محمد مصطفى، طبعة ثانية مصورة عن الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٣.

٤٥- وعن هذه القبائل التى استقرت بمصر. انظر: ابن دقماق: كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة، الجزء الرابع، دار الآفاق الجديدة، بيروت، بدون، ص ٢ وما بعدها.

٤٦- عبد الله إبراهيم العسكر: المرجع السابق، ص ٤٢، ٤٣.

٤٧- محمد عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية، دراسة من خلال نشر تسعة شواهد قبور فى سوهاج"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص ١٤٥.

٤٨- المرجع نفسه: ص.ص ١٤٤-١٤٦.

٤٩- أحمد بن عمر الزيلعى: شواهد القبور فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩م، ص١١.

٥٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام، ص ٢٤٨.

٥١- يقصد بالارتباع، نزول القبائل العربية فى شهور الربيع بقصد الرعى، وكان الارتباع يتم وفقاً لمخطط مرسوم وضع له منذ اللحظة الأولى للفتح. انظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٤.

٥٢- المرجع نفسه: الجزء الثانى، ص ١٩، وانظر أيضاً ما أشارت إليه من عوامل أخرى قربت بين العرب والمصريين، ص.ص ١٩-٢١ من نفس الجزء.

٥٣- محمد توفيق الحناوى: المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧.

٥٤- عن حركة التعريب. انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول- من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٧م، ص ٩٣؛ سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص.ص ٩٥-١٠٦.

٥٥- انظر: تقديم سهيل زكار، لكتاب شبولر، ب: العالم الإسلامى فى العصر المغولى، نقلة إلى العربية، خالد أسعى عيسى، وراجعه وقدم له سهيل زكار، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢م، ص٥.

٥٦- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ٤٠.

٥٧- إبراهيم جمعة: بحث بعنوان "الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه"، مجلة الكتاب، الجزء الثالث، المجلد الثالث، بدون، ص ٣٩٧.

٥٨- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام - من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، ص ٢٥١.

٥٩- سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٣٥.

٦٠- محمد أحمد زيود: العلاقات بين الشام ومصر في العهدين الطولوني والإخشيدي (٢٥٤-٣٥٨هـ)، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق. ١٩٨٩م. ص ٦١.
٦١- محمد توفيق الحناوي: المرجع السابق، ص ٥٤، ٥٥.
٦٢- ناصر خسرو: سفرنامة، ترجمة يحيى الخشاب. الألف كتاب الثاني. العدد (١٢٢). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م. ص ١٢٧.
٦٣- المصدر نفسه: ص ١١٠.
٦٤- مصطفى عبد الله شيحة: دراسات في العمارة والفنون القبطية. سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب، العدد (١١). هيئة الآثار المصرية ١٩٨٨م. ص ٤١.
٦٥- يذكر محمد جمال الدين سرور، أن الخليفة العباسي الراضي (٣٢٣-٣٢٩هـ/ ٩٣٤-٩٤٠م) أسند ولاية مكة والمدينة إلى محمد بن طغج الإخشيد (٣٢٣-٣٣٤هـ) والي مصر من قبله، وأيد ذلك أخوه المتقي (٣٢٩-٣٣٣هـ/٩٤٠-٩٩٤م) من بعده، فضم الحجاز إلى محمد بن طغج وصارت تقام له الخطبة مع الخليفة العباسي على منابر مكة والمدينة. انظر له: النفوذ الفاطمي في جزيرة العرب، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧م، ص ١١. بينما ترى سيدة إسماعيل كاشف أن امتداد سلطان الإخشيد إلى الحجاز واليمن أمر غير واضح، رغم إشارة الإخشيد أنه حاكم تلك البلاد في كتابه إلى امبراطور الدولة البيزنطية سنة ٣٢٥هـ/٣٦٠م. وترى أن تقليد الإخشيد الحجاز ومكة والمدينة وتقليده اليمن أمر صوري رمزي. ولا تعتقد أن سلطانه قد استقر في تلك الأقاليم، وأن حكمها كان في أيدي أسرات محلية، ربما خضع أمراؤها خضوعاً اسمياً للخلفاء العباسيين، أو لمن يقلدهم أولئك الخلفاء حكم تلك البلاد. انظر لها: مصر في عصر الإخشيديين، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٩٠، ٩١.
٦٦- عطية القوصي: تجارة مصر في البحر الأحمر منذ فجر الإسلام حتى سقوط الخلافة العباسية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م. ص٧٩.
٦٧- من الجدير بالذكر أن اهتمام الفاطميين بأمر الحجاز، يرجع إلى فترة تواجدهم بالمغرب، حيث حدث بها عدة محاولات لإقامة الخطبة للخليفة أبو عبيد الله المهدي (٢٩٧-٣٢٢هـ/ ٩٠٩-٩٣٤م). انظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص ١١. كما حرص المعز لدين الله أيضاً وهو بالمغرب على الاهتمام بأمر الحجاز، وظهر ذلك في محاولته حسم الخلاف بين أمراء الأشراف من بني الحسن وبني جعفر بن أبي طالب، فأنفذ إليهم سراً مالاً ورجالاً سعوا في التوفيق بين هذين الفريقين حتى عقدوا صلحاً بينهم في المسجد الحرام، وعندما استولى جوهر الصقلي على مصر سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م، استولى الحسن بن جعفر الحسني على منابرها. فأرسل إليه المعز لدين الله من المغرب بتقليده الحرم وأعماله. محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، الألف كتاب الثاني، العدد (٢٧٤)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م. ص ١٣١.

٦٨- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية فى المغرب، ومصر، وسوريا، وبلاد العرب، الطبعة الثانية من كتاب "الفاطميون بمصر"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٣٧.

٦٩- للاستزادة عن هذا الموضوع. انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمى فى جزيرة العرب، ص ٢٦؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٣٨، ٢٣٩.

٧٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٥١.

٧١- ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، الجزء الرابع، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون، ص ٢٢٢.

٧٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٤٨.

٧٣- على الرغم من أهمية وخصوصية العلاقات المصرية اليمنية، وما لها من تأثير على النواحى الفنية، بحيث كان من الأدعى أن نفرد لها عنواناً مستقلاً، إلا أنه آثرنا أن تكون ضمن نسيج دراسة الجزيرة العربية، نظراً لتشابك علاقتها مع سائر بلاد العرب منذ العصور القديمة، واضطلاعها بدور مهم فى تشكيل الفن الإسلامى منذ بداية تكوينه، وهى القضية التى سيكون لها أهميتها الخاصة فى تناولنا لدور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

٧٤- عن انتشار المذهب الإسماعيلى وتمكنه فى اليمن منذ ظهور هذه الدعوة. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٤٧.

٧٥- أيمن فؤاد سيد: الدولة الفاطمية فى مصر، تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٢٩.

٧٦- حياة عبد القادر المرسى: تاريخ اليمن وعلاقته بالدولتين العباسية والفاطمية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م، ص٢٥٤.

٧٧- محمد جمال الدين سرور: بحث بعنوان "مصر فى عصر الفاطميين"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٨٦.

٧٨- حياة عبد القادر المرسى: المرجع السابق، ص ٢٧٣.

٧٩- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٤٦.

٨٠- المقريزى: إتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، الجزء الثالث، تحقيق محمد حلمى محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى عشر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٠٣.

٨١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٩٤، ١٩٥.

٨٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٤٢، ١٤٣

٨٣- ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٣.

٨٤- حياة عبد القادر المرسي: المرجع السابق، ص ٢٥٤.
٨٥- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
٨٦- أميمة أحمد السيد: سياسة مصر الخارجية في عصر الإخشيديين، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، ١٩٩٤م، ص ١٣٢.
٨٧- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٩٨: ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ١٥٦.
٨٨- والوصايل اليمنية، هي طريقة نسج الخطوط الملونة الناشئة عن صبغ خيوط السداة واللحمة قبل النسج بلون أو بعدة ألوان أبرزها الأزرق والأبيض الضارب إلى الصفرة، والأسمر الضارب إلى الحمرة، وأقرب تفسير إلى كيفية الحصول على زخرفة المنسوجات وفق هذه الطريقة، هو أن يتم حجز أجزاء على مسافات متفاوته في خيوط الغزل البيضاء تلف بأربطة من الجلد أو القماش أو بطبقة شمعية تحجب ما تحتها من هذه الخيوط، حتى إذا ما غمرت خيوط الغزل في الأصباغ أخذت الأجزاء الظاهرة لون الصبغة المطلوب، فإذا جفت وكشفت الأجزاء المحفوظة بعد ذلك ظلت بيضاء تماماً، فإذا شدت هذه الخيوط المتعددة الألوان على الأنوال سداة ولحمة تداخلت الألوان فتظهر متصلة على رقعة النسيج. وفيه عزي: بحث بعنوان "نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن" مجلة المجلة، العدد (٧١) السنة السادسة، ديسمبر ١٩٦٢م، ص ٢٨، ٢٩.
٨٩- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، الجزء الثاني والعشرون، تحقيق محمد محمد أمين ومحمد حلمي محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٨٤.
٩٠- انظر: ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص.ص ١٥٨ - ١٦١؛ مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية العربية اليمنية، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٥.
٩١- أمينة أحمد الشوربجي: رؤية الرحالة المسلمين للأحوال المالية والاقتصادية لمصر في العصر الفاطمي (٣٥٨-٥٦٧هـ/٩٦٩-١١٧١م)، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٧٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٣٨٣، ٣٨٤.
٩٢- الإدريسي: نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، المجلد الثاني، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون، ص٥٤.
٩٣- محمد محمود زيتون: الصين والعرب عبر التاريخ، سلسلة إقرأ، العدد (٢٥٣)، دار المعارف، القاهرة، يناير ١٩٦٤م، ص ١٣، ١٤.
٩٤- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ١٠٨.
٩٥- هي مجموعة من الوثائق اليهودية تهتم بتسجيل مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها في البلدان التي بها معابد يهودية، ولهذه الوثائق أهمية في دراسة التاريخ المصري وخاصة في العصرين الفاطمي والأيوبي. انظر: صابر محمد دياب: دراسات في التاريخ الإسلامي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٥١. أما كلمة جنيزة نفسها فهي تعبر عن حجرة تتخذ كمخزن ملحق بالمعبد اليهودي، أو أي مكان

تخزن فيه الأوراق المكتوب عليها بالخط العبرى، وقد كشف حتى الآن عن جنيزة بالفسطاط (مصر القديمة)، وأخرى قريبة من جبانة البساتين بالقاهرة، وعرفت هاتان الجنيزتان ضمنياً باسم "جنيزة القاهرة" جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص ١٨٩.

٩٦- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ٢١.

٩٧- المرجع نفسه: ص ٢٣.

٩٨- لينبول، ستانلي: سيرة القاهرة، ترجمة حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن، إدوار حليم، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون، ص٦٩.

٩٩- المرجع نفسه: ص ٧٥.

١٠٠- المرجع نفسه: ص ٧٨.

١٠١- كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، نقله إلى العربية، عبد الهادى عبلة، استخرج نصوصه وعلق عليه أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٤م، ص١٣.

١٠٢- كريمر، فون: الحضارة الإسلامية ومدى تأثرها بالمؤثرات الأجنبية، تعريب مصطفى بدر، دار الفكر العربى، بدون، ص٩١.

١٠٣- مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامى فى أسبانيا، ترجمة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٩.

١٠٤- إتنجهاوزن، ريتشارد: بحث بعنوان "خصائص الفن الإسلامى"، مجلة المقتطف ترجمة محمد رجب البيلى، الجزء الثالث من المجلد الثانى عشر بعد المئة، أول مارس ١٩٤٨م، ص ١٨٧.

١٠٥- كريستى: بحث بعنوان "الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية"، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة زكى محمد حسن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٨٤م، ص ٣، ٤.

١٠٦- بريجز: بحث بعنوان "فن العمارة"، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة زكى محمد حسن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٨٤م، ص ١١٥.

١٠٧- نقلاً عن: فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الاسلامية- المجلد الأول- عصر الولاة (٢١-٣٥٨هـ/ ٦٣٩-٩٦٩م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٣٩.

108- Rice, D, Talbot., Byzantine Art, Penguin Books, England, p. 517

١٠٩- نقلاً عن فؤاد عبد المعطى الصياد: المغول فى التاريخ، الجزء الأول، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٣٦.

١١٠- عن ذلك راجع: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص.ص ٤٠-٤٥: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها- المدخل - دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "أثر العروبة والإسلام فى نشأة فنون العمارة والزخرفة الإسلامية"، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الأولى، ذو الحجة ١٣٩٥هـ، ديسمبر ١٩٧٥م، ح٣، ص ٨٧.

١١١- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٤٩. وانظر ما ذكره عن عدم موضوعية المستشرقين في دراسة التاريخ الإسلامي وفهم أبعاده، ص ٥٢، ٥٣ من نفس المرجع. وعن ظلم العرب في التاريخ، راجع: محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٢.

١١٢- السيد عبد العزيز سالم: التاريخ والمؤرخون العرب، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٧م، ص٦.

١١٣- من بين الباحثين الذين كان لهم دور في إبراز دور العرب نذكر على سبيل المثال فريد شافعي. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٤٤: وحسن الباشا، انظر له: المرجع السابق، ص ٧٤: أحمد فكري: المرجع السابق، ص ٢٦، عبد الرحمن الطيب الأنصاري، انظر له: بحث بعنوان "أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي". المؤتمر التاسع للآثار- الآثار الإسلامية في الوطن العربي- صنعاء ٣٠ ربيع الأول- ٦ ربيع الآخر ١٤٠٠هـ/ ١٦-٢٢ فبراير ١٩٨٠م، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م، عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦م، ص ٧٧.

١١٤- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون، ص ١.

١١٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

١١٦- المرجع نفسه: ص ٢.

١١٧- سعاد ماهر: بحث بعنوان "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي". أبحاث الندولة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م. الجزء الثاني، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٥٢١.

١١٨- كمال الدين سامح: العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٩، ١٠.

١١٩- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، بدون، ص٢٨٢.

١٢٠- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامي المصري وتراث المسيحية فيه، ص ٣٩٨، ٣٩٩.

١٢١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق: ص ٣٩٧، ٣٩٨.

١٢٢- المرجع نفسه: ص ٣٩٩. انظر: المصدر نفسه: ص.ص ٢٦٣-٢٦٥.

١٢٣- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٤٧.

١٢٤- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢٣٥.

١٢٥- ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد الأول (المقدمة)، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٧م، ص ٢٦٢.

١٢٦- انظر: المصدر نفسه: ص.ص ٢٦٣-٢٦٥.
١٢٧- انظر: المصدر نفسه: ص ٦٣٩، ٦٤٠.
١٢٨- انظر: المصدر نفسه: ص ٧٢٠، ٧٢١.
١٢٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٧.
١٣٠- راجع: أحمد أمين: المرجع السابق،ص ٦٠.
١٣١- من ذلك على سبيل المثال رأيه الذى تلقفه بعض المستشرقين وبعض الباحثين العرب من أن العرب لم تكن لهم دراية بالكتابة والقراءة لأنهم كانوا أعرق فى البداوة وأبعد ما يكون عن الحضارة. فقد أثبتت الحقائق التاريخية والوثائق الأثرية عكس ذلك. انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، تهامة للنشر، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤م، ص ٣٥٤، ٣٥٥.
١٣٢- هذا الموضوع جل خطير، لاندعى أننا يمكن أن نتصدى له في هذه الدراسة بصورة متكاملة، بل إن ذلك يخرج عن مضمون البحث، وسوف يكون تركيزنا على ما نعتقد دوره فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.
١٣٣- أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ١٩.
١٣٤- من ذلك على سبيل المثال منطقة Anau فى جنوبى تركستان وكذلك حضارة قارة أطلانطس Atlantis. انظر: لطفى عبدالوهاب، المرجع السابق، ص ١٩.
١٣٥- فريد شافعى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٥٣؛ وانظر: لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص٥٨. ولعل خير دليل على توافر المقومات الحضارية بالجزيرة العربية منذ العصور القديمة أنها كانت ملجأ للنازحين من الشام أو العراق أو مصر، كما نزح إليها اليهود لكثرة ما لا قوه من الاضطهاد منذ خروجهم من مصر إلى أن اضطهدهم الرومان فى عهد طيطس وغيره، كما هاجر إليها كثير من اليونان والرومان والفرس والهنود والأحباش وغيرهم بلا حرب أو اضطهاد. جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى، الجزء الخامس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون، ص ٥٣٣، ولولا توافر مقومات الحضارة فى بلاد العرب ما نزحت إليها هذه الجموع من الأمم المختلفة.
١٣٦- وهى: ١- العصر الحجرى القديم (الباليوليتى) ويمتد من ١٥٠ الف سنة إلى ١٢ ألف سنة ٢- العصر الحجرى الوسيط (الميسوليتى) ويمتد من ١٢ ألف سنة إلى ٨ آلاف سنة ق.م ٣- العصر الحجرى الحديث (نيوليتى) ويمتد من ٨ آلاف سنة إلى ٥ آلاف سنة ق.م. انظر: شريف يوسف: تاريخ فن العمارة العراقية فى مختلف العصور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية، العدد (٤٩)، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٢.
١٣٧- عبد المجيد إسماعيل داغستانى: الرياض، التطور الحضرى والتخطيط، وزارة الإعلام، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م، ص ٣٦، ٣٧، لوحة٣٧.
١٣٨- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٦.
١٣٩- سورة الفجر، الآيات ٦، ٧، ٨.

١٤٠- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٧.
١٤١- القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر. بيروت، بدون. ص ١٥.
١٤٢- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول. ص ١٨.
١٤٣- انظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، الجزء الأول، ص.ص ١٥٥-١٥٧: القزويني: المرجع السابق، ص.ص ١٥-١٨
١٤٤- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول. ص ١٨.
١٤٥- سورة الفجر، آية ٨.
١٤٦- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٦، ١٧٧
١٤٧- سورة الشعراء، الآيتان ١٢٨، ١٢٩.
١٤٨- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٤، ١٧٥.
١٤٩- سورة الشعراء، الآية ٦١.
١٥٠- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٨.
١٥١- سورة الشعراء، الآيات ١٤٦-١٤٩.
١٥٢- محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٧٨، ١٧٩.
١٥٣- للاستزادة، راجع: صبحي الشاروني: فنون الحضارات الكبرى، تاريخ الحضارة وتذوق الفن، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، ١٩٩٦م. ص ص ٣٨-٤٢.
١٥٤- للاستزادة، راجع: شوقي أبو خليل: الحضارة العربية الإسلامية. منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ليبيا، طرابلس، ١٩٨٧م، ص٨٢.
١٥٥- للاستزادة، راجع: صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٦٨، ٦٩.
١٥٦- للاستزادة، راجع: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص.ص ٩٦-٩٨؛ عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص ١١.
١٥٧- هي مملكة معين ١٢٠٠-٦٠٠ ق.م ومملكة قتبان التي عاصرت معين ١٠٠٠- ٢٠٠ق.م، ومملكة حضر موت التي اندمجت في مملكة معين قرابة ثلاثة قرون انتهت حوالي سنة ٦٣٠ق.م ثم اندمجت في مملكة سبأ من ٦٣٠ق.م حتى ١٨٠ ق.م ثم استقلت وبقيت حتى عام ٣٠٠م، أما مملكة سبأ فقد ورثت معين، ودامت من ٩٥٠ ق.م وحتى ١١٥ ق.م، ثم مملكة حمير من ٣٠٠ م إلى ٥٢٥م. للاستزادة عن هذه الحضارات انظر: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٢: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م، ص.ص ٣-٧:
١٥٨- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول. ص ٧٠٦.
١٥٩- راجع: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق. ص ١٢٨.
١٦٠- انظر: جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول. ص ١٩: محمد عمارة: المرجع السابق، ص ١٨٠، ١٨١.
١٦١- ابن خرداذبة: المسالك والممالك، دار صادر. بيروت، بدون، ص ١٤٤، ١٤٥.

١٦٢- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٢٥.
١٦٣- عفيف البهنسي: المرجع السابق: ص ٢٦.
١٦٤- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني. ص ١٦، وانظر أيضاً: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٣.
١٦٥- عيسى اسكندر معلوف: المرجع السابق، ص ٤٣٠.
١٦٦- للاستزادة، راجع: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء السابع، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٠م، ص ٢٣٥، ٢٣٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق، المرجع السابق، ص ٣، ٤؛ شوقي أبو خليل، المرجع السابق، ص ١٠٤؛ عيسى اسكندر معلوف، المرجع السابق، ص ٤٢٦؛ أحمد محمود الساداتي، تاريخ الدولة الإسلامية بآسيا وحضارتها، شبة القارة الهندية الباكستانية وبنجلادش- إيران- بلاد ما وراء النهر (بخارى الكبرى أو التركستان)- أفغانستان- تركيا، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٠؛ مقبول أحمد: بحث بعنوان "العلاقات التجارية بين الهند والعرب- من القرن العاشر قبل الميلاد إلى العصر الحديث"، مجلة ثقافة الهند، المجلد الحادي عشر- العدد الثالث، مجلس الهند للروابط الثقافية، آزار بهون، دلهي الجديدة يوليو ١٩٦٠م، ص ٩٩، ١٠٠؛ سعيد محمد حذيفة الغامدي: بحث بعنوان" الفتح الإسلامي لبلاد وادي السند"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية التاسعة، الرسالة الثانية والخمسون، ١٤٠٨-١٤٠٩هـ/ ١٩٨٧-١٩٨٨م، ص ٢٢؛ السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "التجارة البحرية في الخليج في صدر الإسلام"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، ص ١٧٢، ١٧٣.
١٦٧- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٣٢٩.
١٦٨- جواد علي: المرجع السابق، الجزء السابع، ص ٢٦٣.
١٦٩- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٥٦، ١٥٧.
١٧٠- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص ١٠.
١٧١- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٣.
١٧٢- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ١٣.
١٧٢- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨.
١٧٤- وخاصة أن الآثار والفنون اليمنية ظلت عالقة في أذهان العرب بعد الإسلام لعدة قرون. انظر:
Grabar, Oleg., Architecture and Art. The Genius of Arab Civilization, London, 1983, p. 77
١٧٥- ليس أدل على ما بلغته صناعة المنسوجات قديماً في اليمن، من إشارة النقوش اليمنية القديمة، بخط المسند، إلى أهمية صناعة المنسوجات اليمنية، كما ورد أن ملوك اليمن قبل الإسلام أنشأوا دوراً للنسيج، كانت تدر عليهم دخلاً كثيراً من المال، وكان

كثيراً ما يتم تصدير المنسوجات اليمنية إلى الخارج. مصطفى عبد الله شيحة، المرجع السابق، ص ١١٢.

١٧٦- أسست الكوفة على يد سعد بن أبي وقاص سنة ١٧هـ. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م. ص٣٧٢. وللاستزادة عنها، انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص.ص ٤٩٠-٤٩٤.

١٧٧- فريال داود المختار: المنسوجات العراقية الإسلامية، من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، سلسلة كتب التراث، العدد (٥١)، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٦م، ص ٥٣.

١٧٨- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ١١٢؛ للاستزادة، راجع: جواد علي: المرجع السابق، الجزء السابع، ص٥٢٤.

١٧٩- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ٥٣.

١٨٠- عنها في اليمن في العصور القديمة، انظر: جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثامن، ص.ص ٥٨-٦٥.

١٨١- عنها، انظر: المرجع نفسه، الجزء الثامن، ص.ص ٦٠-٩٠.

١٨٢- عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢م، ص ١٠٣.

١٨٣- شريف يوسف: المرجع السابق، ص ٢٠٧.

١٨٤- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٣.

١٨٥- راجع: شريف يوسف: المرجع السابق، ص.ص ٢١٢-٢٢٣.

١٨٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٩.

١٨٧- حمود بن ضاوى: شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، الطبعة الثالثة، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م، ص ٥٦. ومن الأدلة على عروبة هذا الشعب أن أغلب أسمائهم عربية مثل: حارثة، مليكة، جذيمة، كليبة، وائل، وائلة، قصي، عدى، عمر، عميرة، سعد، مسعود، وهب الله .... الخ، ويرجع البعض أن ٩٠٪ من الأسماء النبطية عربية والباقي أسماء أرامية ولاتينية ويونانية. ومن هذه الأدلة أيضاً وجود أثر النحو العربي في النقوش النبطية. للاستزادة، راجع: خليل يحيى نامي: بحث بعنوان" أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام". مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد الثالث، الجزء الأول، مايو ١٩٣٥م، ص.ص ٧-١٠. ومنها كذلك أنهم يشاركون العرب في عبادة الأصنام المعروفة في الحجاز كاللات والعزى، جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٩.

١٨٨- يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٢٣.

١٨٩- سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد، ١٩٧٧م، ص ٣٦، ٣٧، ووانظر: شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ج٢، ص ١٠٦.

١٩٠- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق. ص ١٣١
١٩١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق. الجزء الثاني. ص ١
١٩٢- سهيلة ياسين الجبوري. المرجع السابق. ص ٣٩.
١٩٣- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق الجزء الثاني. ص ١١.
١٩٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص١٦.
195- Schmitt-Korte. K Nabataen Pottery: A Typological and Chronological Framework, Studies in the History of Arabia, Vol II, Pre-Islamic. King Saud University, 1984, pp. 12-15,
١٩٦- سلطان المعاني: بحث بعنوان "النقوش الدفينة عند الأنباط". مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ص١٩٥.
١٩٧- حمود بن ضاوي: المرجع السابق. الجزء الأول، ص١٤٧.
١٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٩.
١٩٩- راجع : حمود بن ضاوي: المرجع السابق. الجزء الأول. ص.ص ١٥٠-١٥٣، وراجع ما ذكره من معان رمزية لهذه الزخارف.
200- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 77.
٢٠١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ح١، ص ١١٨، ١١٩.
٢٠٢- هناك بعض التأثيرات المصرية القديمة على الفن النبطي، وقد وصلت إليها عن طريق التجارة، ومن أمثلة ذلك تمثال صغير يبلغ طوله متر واحد عثر عليه في المعبد اللحياني في الخريبة (مدينة العلا القديمة قرب مدائن صالح)، ويبدو هذا التمثال نسخة مصغرة من التماثيل المصرية القديمة سواء في وقفته المتصلبة أو في الذراعين الملتصقين بجانبي البدن أو في اليدين المقبوضتين. انظر: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق. ص ١٣٦، ح٨،ص ١٣٧، لوحتي ١٧ أ، ب.
٢٠٣- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، عمادة شئون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٢م، ص٦.
٢٠٤- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٥.
٢٠٥- المرجع نفسه، ص ١٣٥.
٢٠٦- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص١٥٢.
٢٠٧- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٥٢٧.
٢٠٨- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٤.
٢٠٩- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص١٣.
٢١٠- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص ١٠٥.
٢١١- سوف نتناول ذلك بشيء من التفصيل حين دراسة التأثيرات الفنية الوافدة في الكتابات على شواهد القبور.
٢١٢- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق. ص ١٥١.

٢١٣- يحيى وهيب الجبورى: المرجع السابق. ص ٢٤.
214- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 77;
وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى. ص ١٧.
٢١٥- شوقى أبو خليل: المرجع السابق، ح٣، ص ١٠٦.
٢١٦- جواد على : المرجع السابق، الجزء الثالث. ص ٨١.
٢١٧- شوقى أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٧.
٢١٨- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٨٤.
٢١٩- راجع: عفيف البهنسى: المرجع السابق. ص ٢٦: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٤.
٢٢٠- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقى حتى الفتح العربى. دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون، ص٧٩.
٢٢١- يبدو أن ذلك قريبا مما حدث مع القوات الإسلامية عند فتح مصر.
٢٢٢- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١٥.
٢٢٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٦.
٢٢٤- سعاد ماهر: الفن القبطى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية. القاهرة، ١٩٧٧م، ص٢٧.
٢٢٥- فريد شافعى: المرجع السابق، ص٧.
٢٢٦- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص١٣٥.
٢٢٧- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٣٥، ١٣٦.
٢٢٨- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص ٥٢٧.
٢٢٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٧٧.
٢٣٠- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٩.
٢٣١- فوزى سالم عفيفى: المرجع السابق، ص ٢٩.
٢٣٢- تقع الحيرة فى جنوب الكوفة الحالية على بعد تسعة أميال منها، فى موقع يقال له النجف. وكانت على نهر اصطنعه أحد ملوكها من الفرات. شريف يوسف: المرجع السابق. ص ٢١٧: وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الثانى، ص ٣٢٨.
٢٣٣- فوزى سالم عفيفى: المرجع السابق، ص ٢٩.
٢٣٤- الأبلة : بلدة على شاطئ دجلة البصرة العظمى فى زاوية الخليج الذى يدخل إلى مدينة البصرة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٧٦، ٧٧.
٢٣٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٢.
٢٣٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٩.
٢٣٧- المرجع نفسه: ص٢١.
٢٣٨- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثانى. ص١٦، ١٧.
٢٣٩- ينسب هذا القصر إلى النعمان بن امرىء القيس. قيل إنه بناه لبهرام جور بن يزدجرد الأول (٣٩٩-٤٢٠م) وأن بانيه رومى يدعى سنمار. بناه فى مدة عشرين عاما. جواد

على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١١٩، ٢٠، وقيل إنه من بناء غيره، نفس المرجع والجزء، ص ٢٠٢.

٢٤٠- المرجع نفسه: الجزء الثالث، ص ١٩٤، ٣٠٤.

٢٤١- حسين مجيب المصرى: بحث بعنوان: "أثر الفرس فى الحضارة الإسلامية"، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٥٨م، ص١٧٤.

٢٤٢- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث،ص ٣٠٣.

٢٤٣- كان المذهب الغالب على أهل الحيرة هو مذهب النساطرة، وقد شجعه الفرس نكاية فى الروم، كما دان بعضهم بمذهب اليعاقبة، وكان بعضهم على مذاهب نصرانية أخرى. راجع: المرجع نفسه: الجزئ الثالث، ص ١٧٢.

٢٤٤- المرجع السابق، ص ٣١.

٢٤٥- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٣٠.

٢٤٦- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ١٧٢.

٢٤٧- وإن كان قد ثبت عدم صحة هذه النظرية. انظر: إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص١٥؛ محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص.ص ١٢٤-١٣٠.

٢٤٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠؛ جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٠٣، ٣٠٤.

٢٤٩- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٧.

٢٥٠- فوزى سالم عفيفى: المرجع السابق، ص ٢٩، وعن ملابسات دخول جبلة الإسلام وارتداده. انظر: جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤٢٨.

٢٥١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣.

٢٥٢- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث،ص ٤٢٠.

٢٥٣ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٣.

٢٥٤- جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص٣٩٩.

٢٥٥- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٦٦.

٢٥٦- المرجع نفسه: ص١٧٧.

٢٥٧- راجع: جواد على: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ٤١٥.

٢٥٨- عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص ٣٣.

٢٥٩- فوزى سالم عفيفى: المرجع السابق، ٣٠.

٢٦٠- شوقى أبو خليل: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.

٢٦١- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٤٩.

٢٦٢- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية- عصر الولاة- المجلد الأول، ص ٥٦.

٢٦٣- راجع: عبد الرحمن الطيب الأنصاري: "الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو (تقرير مختصر)". دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثاني، الجزيرة العربية قبل الإسلام، جامعة الملك سعود ١٩٨٤، ص.ص ١١-١٤.

٢٦٤- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٣٣.

٢٦٥- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص١٥٤.

٢٦٦- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو، ص١٤.

٢٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص٥٦.

٢٦٨- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٤.

٢٦٩- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص ١٥٢.

٢٧٠- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو، ص١٤.

٢٧١- المرجع نفسه، ص ١٤.

٢٧٢- بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ص١٤.

٢٧٣- بلقيس محسن هادي: المرجع السابق، ص ١٤.

٢٧٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص٥٦.

٢٧٥- بلقيس محسن هادي: المرجع السابق، ص١٣.

٢٧٦- محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن" (دراسة تطبيقية على الخزف الإسلامي)، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ح١، ص٢٤٧.

٢٧٧- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٣٣.

٢٧٨- سعد عبد العزيز الراشد: بحث بعنوان "الآثار الإسلامية في الجزيرة العربية في عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين ﷺ"، دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثالث، الجزء الثاني، جامعة الملك سعود، ١٩٨٩م، ص١٥٥.

٢٧٩- جواد علي: المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ص٣٨٠، ٣٨١.

٢٨٠- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص١٥٢.

٢٨١- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٧٩.

٢٨٢- اختلف المؤرخون في تعيين الحدود الجغرافية للحجاز، فعرفها القلقشندي بأنها عبارة عن مكة والمدينة واليمامة ومخاليفها. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥٠: وذكر عن الأصمعي أن سبب تسميته حجازاً، لأنه حجز بين نجد وتهامة، المصدر نفسه، نفس الجزء، ص٢٥٢. وأشار ياقوت الحموي، أن الحجاز جبل ممتد بين تهامة ونجد، وذكر عن الخليل أنه سمي حجازاً لأنه فصل بين الغور والشام وبين البادية. معجم

البلدان، الجزء الثانى، ص ٢١٨، وراجع ما ذكره من آراء مختلفة حول حدود الحجاز. ص ٢١٨، ٢١٩ من نفس الجزء؛ وانظر أيضاً: الزركشي: المصدر السابق. ص٧٤، ٧٥.

٢٨٣- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية فى العالم، الإسكندرية، ١٩٥٣م. ص٦٢، وربما تبدو أهمية الحج والعمرة فى نقل التأثيرات الفنية، ما ذهب إليه فريد شافعي من اعتقاد بأن بعض الظواهر المعمارية الهامة قد ظهرت فى غرب العالم الإسلامى ثم ظهرت بعد ذلك فى الشرق الإسلامى ولم تظهر فى أقطار المنطقة الوسطى من العالم الإسلامى - مصر والشام والأناضول- ومن المرجح أن ذلك جاء نتيجة لانتقال عدد من الفنانين المغاربة إلى الحجاز لتأدية فريضة الحج والعمرة، ثم وجدوا فرصة وتشجيعاً للعمل فى العراق وفارس، فانتقلوا إليها ومعهم بعض الأساليب الفنية المغربية. انظر له: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها. ص١٨٣، ١٨٤.

٢٨٤- الأزرقي: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، الجزء الأول، تحقيق رشدى الصالح ملحس، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون، ص١٦٥؛ وانظر: أحمد تيمور، المرجع السابق، ص٢.

٢٨٥- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: الحرف والصناعات فى الحجاز فى عهد الرسول ﷺ، بدون، ١٩٨٥م، ص٣٠٤.

٢٨٦- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص٢٦.

٢٨٧- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٨.

٢٨٨- أحمد تيمور: المرجع السابق، ص ٤٨، ٤٩؛ وللاستزادة، انظر: الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ١١٧-١٢٨.

٢٨٩- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٤٨.

٢٩٠- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية - عصر الولاة- المجلد الأول، ص٦٠، ٦١.

٢٩١- غياث بن على بن جريس: بحث بعنوان "أهم الحرف والصناعات فى الحجاز خلال القرون الإسلامية المبكرة"، بحوث فى التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص٢٤٩.

٢٩٢- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق،الجزء الثانى، ص ١٧.

٢٩٣- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٧٩.

٢٩٤- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٣٨.

٢٩٥- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثالث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٢٦٦.

٢٩٦- زكى محمد حسن: بحث بعنوان "بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية". مجلة المجلة الجديدة، العدد الثالث، السنة السابعة، مارس ١٩٣٨م، ص٢٥. وقد أشار الأزرقى أن هذا النجار كان رومياً، وأن سفينته انكسرت عند ميناء الشعيبة. انظر له: المصدر السابق، ص١٥٧.

٢٩٧- صلاح الدين البحيرى: المرجع السابق، ص٦٩.

٢٩٨- محمد بن فارس الجميل: بحث بعنوان "الفرش والستور على عهد النبى ﷺ". مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣هـ، ص.ص ١٥٦ - ١٦٣.

٢٩٩- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٣٩.

٣٠٠- للاستزادة، انظر: [المرجع نفسه]، ص.ص ٢٤٥-٢٤٧.

٣٠١- حسن الباشا: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤١٨.

٣٠٢- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٦، ٢٤٧.

٣٠٣- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٣١٨.

٣٠٤- المرجع نفسه: ص١٤٨، ١٤٩.

٣٠٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٧.

٣٠٦- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٨.

٣٠٧- المرجع نفسه: ص٢٤٨.

٣٠٨- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٣٢٠.

٣٠٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦.

٣١٠- روى أن الرسول ﷺ اتخذ خاتماً من ذهب فكان يجعل فصه فى بطن كفة إذا لبسه فى يده اليمنى، فاقتدى الناس بذلك وصنعوا خواتم من ذهب، ثم كره الرسول لبس هذا الخاتم، فنبذه ونبذ الناس خواتمهم، ثم اتخذ الرسول ﷺ خاتماً من فضة فصه منه ونقش عليه (محمد رسول الله)، وقد روى أن خاتمه كان من حديد ملوى عليه فضة. وقيل: أنه رآه فى يد عمرو بن سعيد بن العاص حين قدم من الحبشة فقال له: (ماهذا الخاتم فى يدك ياعمرو) فقال: هذه حلقة يارسول الله فقال: (فما نقشها؟) قال: محمد رسول الله، فأخذه منه فختمه فكان فى يده حتى قُبض. علية أحمد عابدين: بحث بعنوان "محمد صلى الله عليه وسلم. وصف ملابسه ونسيجها وألوانها"، منبر الإسلام، العدد الأول، المجلد ٣٢، المحرم ١٣٩٤، يناير ١٩٧٤م، ص٢٢٢.

٣١١- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٣٢٢.

٣١٢- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١١٤، ١١٥.

٣١٣- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٨.

٣١٤- جرجى زيدان: المرجع السابق،الجزء الأول، ص ١٨٥.

٣١٥- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٢٥٧، ٢٥٨.

٣١٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٧٥.

٣١٧- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٢٦٠.

٣١٨- انظر:

Serjeant, R. B., Islamic Textiles, Matrial for a History up to the Mongol Conquest, Beirut, 1972, p. 135.

٣١٩- من ذلك قول زهير بن أبى سلمى فى معلقته:

ليــأتينك منـــى منطـــق قـــدع   باق كما دنس القبطيـة الـودك

انظر: محمد عبد العزيـز مرزوق: الزخرفـة المنسوجة فـى الأقمشـة الفاطمية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٢م، ص١٥، ح١ من نفس الصفحة.

٣٢٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص٦٥.

٣٢١- للاستـزادة، انظـر: الأزرقـى: المصـدر السـابق، الجـزء الأول، ص.ص ٢٤٩-٢٥٢: الزركشى: المصدر السابق،ص٥١.

٣٢٢- ورد ذلك فى أبيات شعر لامرىء القيس، وفى ذكر الأقمشة العراقية يقول:

جعلـن حوايــا واقتعــدن قــاعداً   وخفضن من حوك العراق المنمـق

وعن الأقمشة السورية الآتية من أنطاكية يقول فى تشبيه ثياب حسان:

علـــون بأنطاكيــــة فــــوق عقمـــة   كجرمة نخل أو كجنـة يـثرب

انظر: لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٣٠٩.

٣٢٣- محمد السيد غيطاس: المرجع السابق، ح١، ص٢٤٧.

٣٢٤- محمد بن فارس الجميل: بحث بعنوان "اللباس فى عصر الرسول ﷺ، دراسة مستمدة من مصادر الحديث النبوى الشريف"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشر، الرسالة الحادية والتسعون، ١٤١٤-١٤١٥هـ/١٩٩٣-١٩٩٤م، ص١٠٧.

٣٢٥- ربما أشار أنها تأتى من الشام أو مصر، لأنها كانت تأتى إلى الحجاز من مصر عن طريق الشام. انظر: عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.

٣٢٦- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٦٢.

٣٢٧- سيده إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام - من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، ص٢٨٩، ٢٩٠.

328- Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 135.

٣٢٩- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٩٠.

330- Serjeant, R. B., Op. Cit., pp. 135-136.

٣٣١- عن مواصفات الجبة الشامية التى ارتداها الرسول. انظر: غياث بن على بن جريس: بحث بعنوان" أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى"، بحوث فى التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص٢١٠.

٣٣٢- راجع: محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص.ص ٦٣-٦٩.

٣٣٣- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.

٣٣٤- المرجع نفسه: ص٣٣٠.

٣٣٥- امتازت الحبرة، بأن فيها حمرة وبياض، وقد روى أن الخليفة الأموى هشام بن عبد الملك ارتدى برد النبى من حبرة لها حاشيتان. انظر: عليه أحمد عابدين: المرجع السابق، ص ٢٢١.

٣٣٦- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٦٨.

٣٣٧- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق. ص ٥٠.
٣٣٨- المرجع نفسه: ص٦٣.
٣٣٩- غياث بن علي بن جريس: المرجع السابق. ص ٢٠٧.
٣٤٠- المرجع نفسه: ص٢١١.
٣٤١- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق. ص ٤٣.
٣٤٢- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق. ص ١٦٧.
٣٤٣- المساتق: فراء طويل الأكمام، ومستقة سندس أى مكففة بالسندس وهو رفيع عن الحرير والديباج، لأن الفرو نفسه لايكون سندساً. راجع : محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ح٣٩٤ ص١١٨. وانظر أيضاً، غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٦.
٣٤٤- علية أحمد عابدين: المرجع السابق، ص ٢٢١.
٣٤٥- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٧٠، ٧١.
٣٤٦- وهى كساء أسود مربع له علمان، ويروى عن السيدة عائشة (رضى الله عنها) أنها قالت: صلى رسول الله ﷺ فى خميصة له لها أعلام. وكان يرتديها الرجال والنساء، وظلت مستعملة من جميع أفراد المجتمع خلال العهود الإسلامية الأولى، وهى مطرزة الأعلام أو الحواشي بالألوان المختلفة، وقد تكون ذات علم واحد أو حاشية واحدة. انظر: غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٤.
٣٤٧- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٩٠.
٣٤٨- والمقصود بسعد هنا سعد بن معاذ ﷺ. انظر: المرجع نفسه: ص٧٠.
٣٤٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٢.
٣٥٠- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ٣٣٣.
٣٥١- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٤٠.
٣٥٢- للاستزادة، انظر: محمد بن فارس الجميل: الفرش والستور، ص.ص ٥٣-١٩٩.
٣٥٣- محمد بن فارس الجميل: اللباس فى عصر الرسول، ص٢٨.
٣٥٤- المرجع نفسه: ص٣١، ٣٢، ح٥٢، ص٣٣.
٣٥٥- راجع: تعليقات زكى محمد حسن على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور، ص ١٢٣.
٣٥٦- انظر: علية أحمد عابدين، المرجع السابق، ص ٢٢١: غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢١٣.
٣٥٧- انظر: محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق. ص ١٤٢.
٣٥٨- الآطام مفردها آطم، وهو يطلق على كل حصن بنى بالحجارة. عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص٢١٧.
٣٥٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٩٨.

٣٦٠- حسن الباشا: أثر العروبة والإسلام في نشأة فنون العمارة والزخرفة الإسلامية، ص٧٤. ٧٥. للاستزادة عن هذه المنشآت. انظر: عبد الرحمن الطيب الأنصاري، المرجع السابق. ص ١٤٩؛ سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ١٦، ١٧؛ حمود بن ضاوي: المرجع السابق، الجزء الأول، ص.ص ١٨٩-١٩٢.

٣٦١- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٤٧.

٣٦٢- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٥٢.

٣٦٣- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٤٩.

٣٦٤- عبد العزيز بن إبراهيم العمري: المرجع السابق، ص ٢١٦.

٣٦٥- انظر: سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ١٥٢.

٣٦٦- انظر: المرجع نفسه ص١٥٣.

٣٦٧- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص٣، ٤.

٣٦٨- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.

٣٦٩- الزركشي: المصدر السابق، ص ٢٢٤، ٢٢٥.

٣٧٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.

٣٧١- من الجدير بالذكر أنه ورد عن مخلفات الرسول ﷺ احتواؤها على تور من حجارة (أي شمعدان)، ومن الطبيعي أن تتطور مثل هذه الشمعدانات (الأتوار) تطوراً كبيراً في العصر الأموي، حتى أنها أصبحت في العصر العباسي تصنع من الذهب الخالص. انظر: آمال العمري: بحث بعنوان "دراسة على تحفتين جديدتين من الزجاج بمتحفي الفنون الجميلة ببوسطن، وبروكلين بالولايات المتحدة الأمريكية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٧.

٣٧٢- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٠.

٣٧٣- غياث بن علي بن جريس: أهم الحرف والصناعات في الحجاز، ص٢٤٩.

٣٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، السلسلة الفنية -١٠- وزارة الاعلام بالعراق، ١٩٧١، ص١٣.

٣٧٥- إلى جانب ما مثلته الغنائم التي اغتنمها المسلمون من فتوحاتهم في إثراء من شارك في هذه الفتوح، فقد كانت فرصة أيضاً أتاحت للعرب الوقوف على المظاهر الفنية التي كانت سائدة في البلدان المفتوحة وخاصة في الممتلكات الساسانية والبيزنطية، حيث اشتملت هذه الغنائم على التحف الذهبية والفضية والمنسوجات والأبسطة وغيرها من التحف الثمينة التي جمعت ما بين القيمة المادية العالية والأساليب الفنية الرفيعة. عن هذه الغنائم. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص.ص ٣٦٢-٣٦٣؛ ابن الزبير: المصدر السابق، ص.ص ١٥٧-١٦٦؛ جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٤١.

٣٧٦- ذكر المسعودي، أنه في أيام عثمان ﷺ اقتنى جماعة من الصحابة الضياع والدور: ومن هؤلاء الزبير بن العوام، الذي بنى داره بالبصرة، وابتنى أيضاً دوراً بمصر والكوفة

والإسكندرية. ومنهم كذلك طلحة بن عبيد الله: الذى ابتنى داره بالكوفة وشيد داره بالمدينة وبناها بالآجر والجص والساج، وأيضا سعد بن أبى وقاص: الذى بنى داره بالعقيق، فرفع سمكها، ووسع فضاءها، وجعل أعلاها شرافات. ومنهم المقداد: الذى بنى داره بالمدينة وجعل أعلاها شرافات، وجعلها مجصصة الظاهر والباطن. المسعودى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣٣٢، ٣٣٣. وللاستزادة عما تركه بعض الصحابة من المنشآت والموروثات، انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص.ص ٢٠٢-٢٠٧.

٣٧٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٢.

٣٧٨- للإستزادة عن علاقات الحجاز التجارية مع هذه الأقطار، انظر: عبد العزيز بن صالح الهلابى: بحث بعنوان: "ما حقيقة رحلة قريش فى الصيف إلى الشام"، مجلة الدارة. العدد الرابع، شوال ١٤١٧هـ. السنة الثانية والعشرون. الرياض، ص٦٦؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص.ص ١٢-١٤: عطية القوصى: المرجع السابق. ص٢٣؛ أحمد أمين: المرجع السابق، ص٢٤: هايد، ف: تاريخ التجارة فى الشرق الأدنى فى العصور الوسطى- الجزء الأول- ترجمة أحمد محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٤١، ٤٢.

٣٧٩- عن هذه الأسواق انظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٦٨.

٣٨٠- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٣.

٣٨١- عكاظ اسم لمكان فى واد بينه وبين الطائف ليلة وبينه وبين مكة ثلاث ليال. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٤٢.

٣٨٢- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق. ص ١٥٩.

٣٨٣- سعد عبد العزيز الراشد: المرجع السابق، ص ٣٢.

٣٨٤- متز، آدم: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٣٧٦.

٣٨٥- وقيل أيضاً سميت بزمزم لأن سابور الملك الفارسى حج البيت وزمزم فى البئر: والزمزمة كلام المجوس وقراءتهم على صلاتهم وعلى طعامهم. وفيها يقول القائل:

زمزمت الفرس على زمزم ... وذلك فى سالفها الأقدام

وقد افتخر الفرس بعد الإسلام بحج ملوكهم إلى البيت الحرام ومن ذلك قول أحد شعرائهم:

وما زلنا نحج البيت قدماً ... ونلقى بالأباطح آمنينا

وساسان بن بابك سار حتى ... أتى البيت العتيق بأصيدينا

وطاف به وزمزم عند بئر ... لاسماعيل تروى الشاربينا

انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث. ص ١٤٧، ١٤٨.

٣٨٦- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول. ص٣٦٥.

٣٨٧ حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧٦.

٣٨٨- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص١٦٠.

٣٨٩- المرجع نفسه: ص١٧١.

٣٩٠- المرجع نفسه: ص٢٢٠، ٢٢١.

٣٩١- والصناجة أو الصناج معرب من اللفظ الفارسي (جنك) وهي إحدى آلات الطرب ذات الأوتار. انظر حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص١٧١: السيد أدى شير: كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٤٦: محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر دمشق، ١٩٩٠م، ص٥٥.

٣٩٢- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧١، ١٧٢.

٣٩٣- جند يسابور: مدينة بخوزستان أنشأها سابور بن أردشير فنسبت اليه. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١٧٠.

٣٩٤- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص١٧٠.

٣٩٥- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٣٤.

٣٩٦- حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٧٨.

٣٩٧- المنجنيق: آلة ترمى بها الحجارة، وهى مشتقة على الأرجح من أصل فارسى، من "منك جنك نيك"، أى أسلوب جيد للحرب، أو من "منجك نيك" ومنجك معناها الارتفاع من فوق. للاستزادة، راجع السيد أدى شير: المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧.

٣٩٨- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٨٨.

٣٩٩- للاستزادة، انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص.ص ٣٦١-٣٦٣.

٤٠٠- محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص٥٠.

٤٠١- كريزويل: المرجع السابق، ص ٣١؛ حسين مجيب المصرى: المرجع السابق، ص ١٨٢. وعن إعادة بناء ابن الزبير للكعبة وأسباب ذلك، انظر: الأزرقى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ٢٠١-٢٢١؛ المسعودى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٨٣؛ محمد عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "دلالات سياسة دعائية للآثار الإسلامية فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة العصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المريخ، لندن، ١٩٨٩م، ص٧٢.

٤٠٢- السيد عبد العزيز سالم : قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس (دراسة تاريخية، عمرانية، أثرية فى العصر الإسلامى"، الجزء الثانى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م، ص٧٢.

٤٠٣- سعد زغلول عبد الحميد: بحث بعنوان "الحياة الفنية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص٤٠٥.

٤٠٤- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص ٢٨٤، ٢٨٦.

٤٠٥- أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٢٤.

٤٠٦- عبد العزيز بن صالح الهلابى: المرجع السابق، ص ٦٦.

٤٠٧- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى: المرجع السابق، ص ١٤٢.
٤٠٨- محمد أحمد محمد: المرجع السابق، ص ١٢٨.
٤٠٩- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص٥٣.
٤١٠- المصدر نفسه: ص٥٥.
٤١١- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١١٨.
٤١٢- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص١٤.
٤١٣- غياث بن على بن جريس: بحث بعنوان "تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز فى صدر الإسلام". بحوث فى التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص١١، ١٢.
٤١٤- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق: ص١٢.
٤١٥- إبراهيم على طرخان: بحث بعنوان "الإسلام والممالك الإسلامية بالحبشة فى العصور الوسطى"، المجلة التاريخية المصرية، المجلد الثامن، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩م، ص٢١؛ وللإستزادة عن أسباب إختيار الرسول ﷺ للحبشة كدار هجرة للمسلمين. انظر: غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص١٢، ١٣.
٤١٦- إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص ٢٣.
٤١٧- المرجع نفسه: ص ٢٧، ٢٨؛ وللاستزادة عن الرسائل التى تبودلت بين الرسول ﷺ والنجاشى، انظر: غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص.ص ١٦-١٨.
٤١٨- محمد بن فارس الجميل: المرجع السابق، ص ٨٠.
٤١٩- المرجع نفسه: ص١١٨.
٤٢٠- من الجدير بالذكر أن البعض يرجع أصل الحبشة إلى قبيلة عربية هى "حبشت" السامية التى هاجرت من جنوب بلاد العرب عبر البحر الأحمر واستقرت فى أفريقيا، ومن المرجح أن الموطن الأصلى لهذه القبيلة العربية هى بلاد اليمن، وأن هجرتهم هذه كانت بين القرنين العاشر والسابع قبل الميلاد. انظر: إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص ٥، ٦.
٤٢١- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ١٩.
٤٢٢- انظر: تعليقات زكى محمد حسن، على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور. ص١٢٨.
٤٢٣- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٢.
٤٢٤- عبد اللطيف إبراهيم: بحث بعنوان "جلدة مصحف بدار الكتب المصرية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد العشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م، ص٨٥.
٤٢٥- غياث بن على بن جريس: المرجع السابق، ص ٢٢.
٤٢٦- كريزويل: المرجع السابق، ص١٤، ١٥.

٤٢٧- الأزرقي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٥٧، ومن الجدير بالذكر أن فريد شافعي رفض ما ذهب إليه كريزويل بأن أسلوب البناء مدماك حجر ومدماك خشب حبشي صميم، كما شكك في رواية الأزرقي حول باقوم الرومي. انظر: العمارة العربية في مصر الإسلامية - عصر الولاة - المجلد الأول، ص٦٢٥، ٦٢٦.

٤٢٨- انظر: السيد عبد العزيز سالم: التجارة البحرية في الخليج في صدر الإسلام، ص ١٧٢. ١٧٣؛ سعد محمد حذيفة الغامدي: المرجع السابق، ص٢٢؛ مقبول أحمد: المرجع السابق، ص ٩٩، ١٠٠؛ شوقي أبو خليل: المرجع السابق، ص١٠٤.

٤٢٩- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، ص١٤.

٤٣٠- سعد محمد حذيفة الغامدي: المرجع السابق، ص٢٣.

٤٣١- أبو المعالي أطهر المباركبوري (القاضي): الفتوحات الإسلامية في الهند أو العقد الثمين في فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين، نشرة أبناء مولى محمد بن غلام رسول السورتي، جاملي محلة بمبئ، نمرة ٣، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م، ص١٤.

٤٣٢- أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص٢٤٧.

٤٣٣- أبو المعالي أطهر: المرجع السابق، ص ١٨.

٤٣٤- مقبول أحمد: المرجع السابق، ص ١٠٧.

٤٣٥- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٢٥.

٤٣٦- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٣.

٤٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم، ص٥٥.

٤٣٨- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢٥.

٤٣٩- سيراف: إحدى المدن الفارسية الهامة المطلة على الخليج العربي. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٢٩٤، ٢٩٥.

٤٤٠- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العالمية، القاهرة، ١٩٤١م، ص١٣؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: بحث بعنوان "علاقة الصين بديار الإسلام"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول ١٩٧٥م، ص٤٧.

٤٤١- سوف نلمس فيما بعد بشكل أكثر خصوصية أن بعض الأقطار كان لها دور غير مباشر في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، وخاصة تلك الأقطار التي كانت مركزا للخلافة الإسلامية - الشام في العصر الأموي والعراق في العصر العباسي- في فترة تبعية مصر لهما من الناحية السياسية. وربما اطلعت أقطار أخرى بدور أيضا في هذا الشأن كإيران. وقد تفاوت قدر مساهمة هذه الأقطار في هذا الشأن بقدر طبيعة علاقاتها الخارجية من ناحية وعلاقتها مع مصر من ناحية أخرى.

٤٤٢- أحمد فكري: المرجع السابق، ص ٢٦.

المبحث الثاني:

٤٤٣- أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ٥٢.
٤٤٤- المرجع نفسه: ص ٦١.
٤٤٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص ٩.
٤٤٦- راشد البراوى: حالة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون، ص٢٣٣، وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، سلسلة أعلام العرب، العدد (٤٨)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بدون، ص ٨٩.
٤٤٧- عن التأثيرات السورية في العمارة والفنون المصرية القديمة، انظر: أحمد فخرى: المرجع السابق، ص ٦٣، ص.ص ٧٠-٧٣؛ ثروت عكاشة: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ١٤٠٣؛ بوزنر، ج.وآخرون: المرجع السابق، ص ٣١، ١٣٨؛ محمد عزت مصطفى: قصة الفن التشكيلي (العالم القديم)، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٥٤.
٤٤٨- عن التأثيرات المصرية في الفن السورى القديم، انظر: كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقي بدمشق، ١٩٥٩م، ص٩، ١٠.
٤٤٩- لطفي عبد الوهاب: دراسات في العصر الهلنستي- أبعاد العصر الهلنستي- دولة البطالمة في مصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٠٥.
٤٥٠- انظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ١١٨؛ رينه ويج: المرجع السابق، ص ٥٦.
٤٥١- عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص ٣٨، وكانت الامبراطورية الإسلامية في العصر الأموى أعظم من امبراطورية الإسكندر وتعادل امبراطورية الرومان تقريباً. انظر: سيديو. ل. أ: المرجع السابق، ص ١٧٥.
٤٥٢- وهم عتبة بن أبي سفيان تولاها عام ٤٣هـ من قبل أخيه معاوية. الكندى: المصدر السابق، ص٣٤. وعبد العزيز بن مروان، تولاها عام ٦٥هـ من قبل أبيه مروان بن الحكم، وأقره عليها أيضاً أخوه عبد الملك بن مروان. المصدر نفسه، ص٤٨، وعبد الله بن عبد الملك، تولاها عام ٨٦هـ من قبل أبيه عبد الملك بن مروان، ومحمد بن عبد الملك بن مروان، تولاها عام ١٠٥هـ من قبل أخيه هشام بن عبد الملك. المصدر نفسه: ص٧٢.
٤٥٣- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٦٥.
٤٥٤- ابن الكندى: المصدر السابق، ص٢٥.
٤٥٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة، ص٩٠.
٤٥٦- محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، ص١٥٣، ١٥٤.
٤٥٧- انظر: المرجع نفسه: ص ١٤٩، ١٥٠؟ ص١٥٤.
٤٥٨- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص٣٧.
٤٥٩- الكندى: المصدر السابق، ص٤٩.
٤٦٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص٤٥.
٤٦١- انظر: محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٢٩ وما بعدها.
٤٦٢- انظر: المرجع نفسه: ص٢٧٥ وما بعدها؛ أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٤٠.

٤٦٣- انظر: محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م، ص١١٧؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص.ص ١٥١-١٥٥؛ حسن إبراهيم حسن وطه أحمد شرف: المعز لدين الله إمام الشيعة الإسماعيلية ومؤسس الدولة الفاطمية في مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٦٢، ١٦٣؛ محمد حمدى المناوى: الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٩٣؛ أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٨٥.

٤٦٤- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٧٩.

٤٦٥- ولد يعقوب بن كلس في مدينة بغداد سنة ٣١٨هـ/ ٩٣٠م، ثم غادرها مع أبيه ونزل بمدينة الرملة بفلسطين ثم قدم منها إلى مصر، واتصل بكافور الإخشيدى الذى رأى منه فطنة، فقال: لو أسلم لصلح للوزارة، فأسلم، ثم هرب إلى المغرب خشية من الوزير أبو الفضل جعفر بن الفرات. انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٥٨؛ عبد المنعم عبد الحميد سلطان: بحث بعنوان "دور يعقوب بن كلس في تاريخ مصر الإسلامية ٣٥٥هـ/٩٦٦م- ٣٨٠هـ/٩٩١م"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م، ص٩٠.

٤٦٦- عطية القوصي: المرجع السابق، ص ٧٩، ٨٠؛ وانظر:هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٦٩.

٤٦٧- على حسنى الخربوطلي: بحث بعنوان "الوزير الفاطمي الأجل يعقوب بن كلس وآثاره الحضارية في مصر"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبي، للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٣٦.

٤٦٨- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٦٠.

٤٦٩- هايد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٤٣.

٤٧٠- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٤٥.

٤٧١- ابن ميسر: المنتقى من أخبار مصر، انتقاه: تقى الدين أحمد بن على المقريزى (ت٨٤٥هـ) حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهارسه: أيمن فؤاد سيد: المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، بدون، ص٩٢. وانظر: فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، كتاب اليوم، العدد (٣٠٨)، القاهرة، مايو ١٩٩٠م، ص١٣٩.

٤٧٢- انظر: ابن خلدون: المصدر السابق، الجزء الرابع، القسم الأول، ص٧٧؛ ابن الصيرفي: الإشارة إلى من نال الوزارة، تحقيق عبد الله مخلص، المعهد الفرنسي، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٥٥، ٥٦.

٤٧٣- ابن واصل: مفرج الكروب في أخبار بنى أيوب، الجزء الأول، تحقيق جمال الدين الشيال، مطبعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م، ص١٣٧، ١٣٨.

٤٧٤- ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص٧٧.

٤٧٥- عباس عبد الوهاب: بحث بعنوان "الوحدة الفنية بين مصر وسورية"، مجلة المجلة، العدد (١٧) السنة الثانية، مايو ١٩٥٨م، ص٢٧.

٤٧٦- حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٩٠.

٤٧٧- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية. الجزء الأول. ص١٩٨.
٤٧٨- الرها: مدينة بالجزيرة بين الموصل والشام. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص ١٠٦.
٤٧٩- المقريزى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. الجزء الأول. نسخة مصورة عن طبعة المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٥٣م، ص٣٨١.
٤٨٠- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص٣٢. ح٦، ص٣٢.
٤٨١- ابن ظافر: أخبار الدولة المنقطعة، دراسة تحليلية للقسم الخاص بالفاطميين مع مقدمة وتعقيب أندريه فريد، مجموعة نصوص عربية ودراسات إسلامية. المجلد الثانى عشر. مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٢م، ص١٠٢.
٤٨٢- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. الجزء الثالث، تحقيق إحسان عباس، الجزء الثامن، دار الثقافة، بيروت، بدون، ص.ص ١٥٨-١٦٣.
٤٨٣- عن رضوان بن ولخشى، انظر: المقريزى: السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الأول. القسم الثانى، صححه ووضع حواشيه محمد مصطفى زيادة، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٢٥٧.
٤٨٤- صرخد: بلده ملاصقة لحوران من أعمال دمشق. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٠١.
٤٨٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٠٢.
٤٨٦- عن عماد الدين زنكى، انظر: أبو شامة: الروضتين فى أخبار الدولتين، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، بدون، ص٥.
٤٨٧- بعلبك: أحدى مدن الشام المشهورة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ٤٥٣-٤٥٥.
٤٨٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٢٠٣.
٤٨٩- عن نور الدين محمود. انظر: ابن خلكان: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص١٨٥.
٤٩٠- للاستزادة عن هذه الأحداث. انظر: عبد الناصر محمد حسن: الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، رسالة ماجستير. غير منشورة. كلية الآداب بسوهاج. ١٩٩٥م، ص.ص ٦-٨.
٤٩١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين. ص٣١.
٤٩٢- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٣٦.
٤٩٣- المصدر نفسه: ص٦٨.
٤٩٤- عن حريق الفسطاط هذا، انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء العاشر، ص١٢، ١٣.
٤٩٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى. المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١١٥؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٦٩، ح٥ ص٣١٢.
٤٩٦- منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى. رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٤م، ح١، ص٤٨، وعن التأثيرات الفاطمية فى الخزف السورى. انظر:

Philon, Helen., Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Benaki Museum Athens, Islamic Art Publications, 1980. P. 180.

٤٩٧- جواتيابن، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

٤٩٨- عبد الرؤوف علي يوسف: بحث بعنوان "خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٢٠)، العدد الثاني، ديسمبر ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م، ص٢٢١، ٢٢٢.

499- Philon, Helen., Op. Cit., P. 180.

٥٠٠- حسن عبد الوهاب: بحث بعنوان "توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية"، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد (٣٦)، لسنة ١٩٥٣-١٩٥٤م، ص٥٤٤؛ وانظر: حسن الباشا: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٥٠٣.

٥٠١- المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٩.

٥٠٢- سعاد ماهر: الحصير في الفن الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٤٧.

٥٠٣- الأنطاع: أو الأنماط فرش من الجلد يستخدم لتوضع عليه مائدة الطعام وغالبا ما كان يزخرف. أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ح٤١، ص٢٨٧.

٥٠٤- الكمرانات: مفردها الكمره، وهو حزام يلبسه السلاطين والأمراء والجنود فوق ملابسهم. المرجع نفسه، ح٤٢، ص٢٨٧.

٥٠٥- الحجاري: النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، القسم الخاص بالقاهرة من كتاب المغرب في حلى المغرب، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٢٩.

٥٠٦- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "البحرية المصرية في العصر الفاطمي"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، ص١٢٣.

٥٠٧- جواتيابن، س.د: المرجع السابق، ص ١٨٣.

٥٠٨- عن ازدهار صناعة المنسوجات في دمشق وتصديرها للخارج. انظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٦٩.

٥٠٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، القسم الأول، ص١٢٣.

٥١٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٦٤.

٥١١- راشد البراوي: المرجع السابق، ص ٢٣٣.

٥١٢- أميمية أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٣٠.

٥١٣- المسبحي: أخبار مصر في سنتين (٤١٤-٤١٥هـ)، تحقيق وليم، ج. ميلورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٣٧.

٥١٤- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٢٥٨، وانظر: المسبحي: المصدر السابق، ح٢، ص٣٧.

٥١٥- مدينة تطل على بحيرة طبرية، وهي من أعمال الأردن في طرف الغور، بينها وبين دمشق ثلاثة أيام وكذلك بينها وبين بيت المقدس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٧.

٥١٦- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٦٤: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٦٣.
٥١٧- انظر: البلوى: سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون، ص١١٩.
٥١٨- انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٨٦.
٥١٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٥١، ٧٤؟ ٧٥.
٥٢٠- راشد البراوي: المرجع السابق، ص٣٩، ٢٣٣.
٥٢١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، القسم الأول، ص١٢٣.
٥٢٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١٩. وانظر: السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي (٢٠-٥٦٧هـ/ ٦٤١-١١٧١م) سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٦٠.
٥٢٣- عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص٢٤، وعن إشكالية التفريق بين بعض المنتجات الفنية في مصر وسوريا. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٧، ٦٨.
٥٢٤- أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧م، ص٥٤.
٥٢٥- عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ٢٤.
٥٢٦- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٣م، ص٢٥.
٥٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص١٣؛ وانظر: زكي محمد حسن: بحث بعنوان "الطراز الأموي في الفنون الإسلامية"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، السنة الأولى، الجزء الثالث، أبريل ١٩٤٦م، ص٨٠٧، فنون الإسلام، ص٣٣.
٥٢٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٣. وإن كان من الصعب أن نقر بأن لهذا النظام فحسب تدين الدولة الأموية في الشام بجميع منشآتها، ونغفل ما لبلاد الشام من أهمية في هذه المنشآت وتكوين الطراز الأموي.
٥٢٩- محمد السيد غيطاس: بحث بعنوان "أثر الوئام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي"، مجلة دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ١٩٩١م، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٩١م، ص١٥٦.
٥٣٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص٢٧٨، ٢٧٩؟ أحمد بن طولون، ص٢٣٩.
٥٣١- راجع ما ذكره فريد شافعي من أسباب لرفض الرأى الذاهب إلى المغالاة في أهمية الظواهر الفنية القبطية في زخارف هذه الواجهة. انظر له: بحث بعنوان: "الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٢م، ص٩٤. وعن جدل العلماء حول تحديد جنسيات الفنانين الذين شاركوا في هذه الواجة. انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٠، ٥١.

٥٣٢- المقدسي: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، الطبعة الثالثة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٥٨.
٥٣٣- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٦٦، ٦٧.
٥٣٤- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "مساجد الشام"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢م، ص٣٩٨، ٣٩٩.
٥٣٥- المرجع نفسه: ص٣٩٨.
٥٣٦- ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢؟ ص٣٧.
٥٣٧- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ج٢، ص٦٥.
٥٣٨- محمود حلمي : بحث بعنوان: "نقاط من (مدخل إلى الفن الاسلامي)"، دراسات آثارية وتاريخية (٤)، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، بدون، ص٣١، ٣٢.
٥٣٩- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي،ص٣٣١.
٥٤٠- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٧.
٥٤١- للاستزادة، راجع: حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون، ص٥٨.
٥٤٢- للاستزادة، انظر: جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٨١.
٥٤٣- محمد فتحي الشاعر: الصلات الحضارية بين بيزنطة والمشرق الإسلامي في القرنين الثامن والتاسع للميلاد، بورسعيد، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٩م، ص٧.
٥٤٤- ابن الزبير: المصدر السابق، ص١٠، ١١.
٥٤٥- انظر: أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي- نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١م، ص٥١، ٥٢.
٥٤٦- رنسيمان، ستيفن: الحضارة البيزنطية، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، الألف كتاب، العدد (٣٧٩)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٥٧.
٥٤٧- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥٨.
٥٤٨- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون ص ٤٠، ٤١.
٥٤٩- انظر: مروان أبو خلف: بحث بعنوان "الأفاريز الرخامية المحفورة والمذهبة في العصر الأموي في قبة الصخرة المشرفة في القدس"، المؤتمر الدولي لتاريخ بلاد الشام (بلاد الشام في العهد الأموي)، بدون، ص٤٧٦.
٥٥٠- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠.
٥٥١- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية- عصر الولاة- المجلد الأول، ص١٥٣.
٥٥٢- راجع: عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص١٣٨.
٥٥٣- كريمر، فون: المرجع السابق، ص٩٢.

٥٥٤-جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٣٩. وعن مظاهر التأثيرات الساسانية في البلاط الأموي. انظر: كريمر. فون: المرجع السابق، ص٩٣: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس. الجزء الثاني، ص٧٤.

٥٥٥-قوام هذه التصويرة ستة رجال يلبسون ثيابا حسنة يصطف ثلاثة منهم في الأمام وقد بسطوا أيديهم، ويقف الثلاثة الآخرون خلفهم. وظهرت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية واليونانية اعتمد عليها في تأريخ القصير وترجيح بداية تشييده في عهد الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) وانتهاء تشييده في عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ/ ٧٢٤-٧٤٣م). انظر: أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق. ص ٦٠، ٦١- وللاستزادة عن زخارف هذا القصر وتاريخه، انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.

٥٥٦- للاستزادة، انظر: المرجع نفسه، ص٤٧.

٥٥٧- رايس، دافيد، تالبوت: الفن الإسلامي، ترجمة منير صلاح الأصبحي، دمشق، ١٩٧٧م، ص٢٠.

٥٥٨- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٣٢.

٥٥٩- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٠.

٥٦٠- التصويرة الأولى تنقسم إلى ثلاثة أقسام رأسية، العلوية منها تمثل موسيقيين أسفل عقدين، والأوسط يمثل فارسا يمتطي صهوة جواده ويشرع في رمي غزال بسهم. انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦م، الشكلان ٨٠٦، ٨٠٧. أما القسم الأخير فبه بقايا لصور آدمية وحيوانية، وربما كانت تمثل مناظر صيد وفلاحا يسوق مواشيه. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢. أما التصويرة الثانية فتمثل ميدالية بداخلها رسم يمثل نصف علوي لسيدة. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٨.

٥٦١- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

٥٦٢- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٦٣.

٥٦٣- للاستزادة، انظر: حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٦٢، ٦٣.

٥٦٤- تمثل هذه التصويرة شجرة ضخمة على جانبها الأيسر غزالتان تعدوان، وعلى جانبها الأيمن أسد ينقض على غزال. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥٠).

٥٦٥- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق. ص ٥٦.

٥٦٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٤١.

٥٦٧- سعد زغلول عبد الحميد: الحياة الفنية، ص ٤٤٣.

٥٦٨- أدت هذه الفتوحات إلى تدفق السبايا والهدايا من هذه البلاد إلى مقر الخلافة الأموية، ونذكر على سبيل المثال أن من بين الهدايا التي أرسلها عبيدة بن عبد الرحمن القيسي والي إفريقية والمغرب إلى الخليفة هشام بن عبد الملك في سنة ١٢٤هـ. عشرين ألف عبد وأمة، ومن صفايا الجواري المتخيرة سبعمائة جارية، ومثلهم من الخصيان، ومن الخيل والدواب والذهب والفضة والآنية مالا يحصى عدده. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص١٥، ١٦.

٥٦٩- حمل موسى بن نصير معه من الأندلس إلى الشام فى عام ٩٢هـ ما غنمه من الأموال والذخائر والسبايا، وكان من بينها ألف بكر من بنات ملوك القوط وأعيانهم ومن نفيس الجوهر والأمتعة مالا يحصى. ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٧٠، ٢٧١. ومنهامائدة سليمان، وياقوته ذى القرنين، وأربعة وعشرون تاجا، وطنفسة منسوجة بالذهب والفضة واللؤلؤ، وأوانى من الذهب والفضة وغيرها من متاع الأندلس. انظر: المراكشى: البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الثانى، تاريخ الأندلس من الفتح إلى القرن الرابع الهجرى، تحقيق كولان، ج.س. وليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، بدن، ص١٧، ١٨.

٥٧٠- تعددت الحملات الأموية التى توغلت فى بلاد ما وراء النهر،ومن أهم هذه الحملات تلك التى أرسلها الخليفة معاية ابن أبى سفيان بقيادة عبيد الله بن زياد فى آخر سنة ٥٣هـ وأول سنة٥٤هـ/ ٦٧٢-٦٧٣م، وتمكن من عبور نهر جيجون والوصول إلى بخارى، وأخضع "بيكند" و "رامتين"، وتقابل الجيش الأموى مع جيش الخاتون ملكة بخارى، فانهزم جيش الخاتون واستولى الجيش الأموى منهم على كميات كبيرة من الأسلحة والثياب والأدوات الذهبية والفضية وأحد خفى الخاتون مع جورب وكانا من الذهب المرصع بالجواهرالنرشخى: تاريخ بخارى، عربة عن الفارسية وقدم له وحققه وعلق عليه أمين عبد المجيد بدوى ونصر الله مبشر الطرازى، الطبعة الثالثة، سلسلة زخائر العرب، العدد (٤٠)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٦٤. وأرسلت بعد ذلك بثلاثة أعوام حملة أخرى بقيادة سعيد بن عثمان بن عفان الذى تمكن من الانتصار عليهم فى عدة معارك، وسبى حوالى ثلاثين ألفا من أعيان ما وراء النهر،ونزل بهم فى المدينة المنورة. وهناك جردهم من سيوفهم ومناطقهم المرصعة بالأحجار الكريمة وأخذ ما كان معهم من ثياب وديباج وذهب وفضة وجواهر. فامبرى، أرمينيوس: تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر، ترجمه وعلق عليه أحمد محمود الساداتى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٥٨؛ النرشخى: المصدر السابق، ص٦٩. ثم كانت حملات قتيبة بن مسلم على بلاد ما وراء النهر التى بدأت عام ٨٧هـ/٧٠٥م، وتمكن من أخضاع بيكند، واستولى منها على العديد من الغنائم التى كانت بمعبد الأوثان، ومنها تماثيل عديدة من الذهب الخالص والفضة، والأسلحة التى استهوت العرب نظرا لجودتها، وقد أرسل قتيبة إلى الحجاج بن يوسف الثقفى بالعراق قدرا كبيرا من هذه الغنائم. فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص٦١؛ النرشخى: المصدر السابق، ص٧٤. ومن الطبيعى أن يصل قدر كبير من الغنائم التى استولى عليها المسلمون من بلاد ما وراء النهر إلى مقر الخلافة الأموية فى بلاد الشام، جريا على ما كانت عليه عادة الفتوحات، فاطلع الأمويون على بعض المظاهر الفنية لهذه البلاد.

٥٧١- كانت أعظم الفتوحات الإسلامية فى بلاد السند والهند بعد الخلفاء الراشدين- عمر وعثمان وعلى- ما تم فى أيام معاوية بن أبى سفيان ٤١-٦٠هـ، ثم ما كان فى عهد الوليد بن عبد الملك ٨٦-٩٦هـ، فى إمارة الحجاج بن يوسف الثقفى، الذى تمت فى أيامه فتوح الهند على يد محمد بن القاسم الثقفى وقواده، ثم ما كان فى خلافة هشام بن عبدالملك ١٠٥-١٢٥هـ فى ولاية الجنيد بن عبد الرحمن المرى على السند، حيث وصل المسلمون فى أيامه فى بلاد الهند إلى مناطق لم يتهيأ الوصول إليها فى فتوح

محمد بن القاسم الثقفي. انظر: أبو المعالي أطهر: المرجع السابق. ص٨، ٢٩، ٣٠. وقد أدت هذه الفتوحات إلى وصول العديد من الغنائم الهندية إلى مقر الخلافة الأموية في الشام. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١٦٦، ١٦٧. وبعيدا عن هذه الفتوحات فقد كانت تصل إلى البلاط الأموى بعض هدايا ملوك وحكام الهند، منها ما أرسله حاكم "جزيرة سرنديب" من هدايا وتحف مصحوبة بخطاب ودى إلى الخليفة الأموى بدمشق وإلى واليه على العراق، الحجاج بن يوسف الثقفي. انظر: سعيد محمد حذيفة الغامدى: المرجع السابق، ص٣٠. كما أن ملك الهند أهدى إلى الجنيد بن عبد الرحمن المرى أثناء ولايته على السند، في خلافة هشام بن عبد الملك. بعض الهدايا الثمينة، فأرسلها الجنيد إلى الخليفة هشام، وقد أعجب بها الخليفة، وظلت في خزائن بني أمية حتى استولى عليها العباسيون. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ١١٤، ١٥، وكان من أثر الفتوحات الأموية في هذه البلاد أن انتشرت سباياهم في المملكة الإسلامية، واصبح الجيل السندى عنصرا من العناصر المكونة للأمة الإسلامية. أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٤٨.

٥٧٢- كانت هناك ثمة اتصالات بين الأمويين والصين، من ذلك ما ذكره القاضي الرشيد بن الزبير، من أن ملك الصين بعث برسالة إلى الخليفة معاوية بن أبي سفيان، ورد ضمن ما جاء فيها: "فإني قد أرسلت اليك هدية، وليست بهدية ولكنها تحفة، فابعث إلى بما جاء به نبيكم من حرام وحلال، وابعث إلى من يبينه لي". وأن الهدية كانت كتابا من سرائر علومهم، وقيل إنه صارت بعد ذلك إلى خالد بن يزيد بن معاوية، وأنه كان يعمل عنه الأعمال العظيمة من الصنعة وغيرها. انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص٩، ١٠. كما اتصل الأمويون بالصين أيضا في أيام الوليد بن عبد الملك عندما قام قائده قتيبة بن مسلم بحملات حربية امتدت حتى الحدود الشرقية لبلاد الصين. محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم، ص٥٥.

٥٧٣- عبد الرحيم إبراهيم أحمد: تاريخ الفن في العصور الإسلامية- العمارة وزخارفها، مكتبة عالم الفكر، بدون، ١٩٨٩م، ص١٦١.

٥٧٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٥.

٥٧٥- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص٢٢٤.

٥٧٦- المرجع نفسه: ص٢٢٤.

٥٧٧- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، شكل ٨٠٧.

٥٧٨- راجع: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣: أبو الحمد محمد فرغلي: المرجع السابق، ص٦٣.

٥٧٩- محمود حلمي: المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩.

٥٨٠- محفوظة في متحف اللوفر بباريس، تحت رقم ١٧٣١٠- OA

٥٨١- محمود حلمي: المرجع السابق، ص٣٠، ٣١.

٥٨٢- المرجع نفسه: ص٣١، ٣٢.

٥٨٣- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، (الشكلان ٣٩، ٤٠).

٥٨٤- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام ، ج٢. ص٥٥.

٥٨٥- عن الفن التدمرى، انظر: ص (٥٢).

٥٨٦- عفيف البهنسي: الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٣م، ص١١٢، ١١٣؛ وانظر أيضا: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٧.
٥٨٧- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص٣٣١.
٥٨٨- عن مدينة الحضر، انظر: ص (٤٩).
٥٨٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق،ص١١٩.
٥٩٠- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٤٧.
٥٩١- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٢.
٥٩٢- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٢٩٤.
٥٩٣- محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص١٢٦، ١٢٧؛ وانظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الثالث، ص١٠٨١.
٥٩٤- للإستزادة، انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٦٠، ٦١.

المبحث الثالث:

٥٩٥- أمين مدني: العرب في أحقاب التاريخ وجغرافيته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٣٦٦. وانظر ما أشار إليه من تعدد التعريفات الجغرافية للعراق، حيث إن حدوده السياسية لم تتقيد في يوم من الأيام بالحدود التي رسمها الجغرافيون القدامى. المرجع نفسه: نفس الصحفة.
٥٩٦- حدد المؤرخ "أرنولد تويبني" كل مدنيات العالم في جميع العصور في ٢١ مدنية، حدد منها ٦ فقط بأنها نشأت من حضارات بدائية أصلية وأنها لم تتفرع من غيرها، ولم تسبقها مدنية أخرى في منطقتها، وتلك الحضارات هي: الحضارة المصرية، وحضارة ما بين النهرين،وحضارة بحر إيجة، والحضارة الصينية الأصلية،وحضارة المايا، وحضارة الأندى. وإن كان هناك من اعترض على تقسيم "تويبني" السابق واعتبر أن أهم حضارتين في العالم، وليس في الشرق الأدنى فحسب، هما حضارة مصر وحضارة ما بين النهرين،وأن جميع ما ظهر من حضارات أخرى في العالم القديم، وبخاصة في أورباوغربي آسياوشمال أفريقيا، استمد من واحدة منهما أو من الاثنين معا. انظر: أحمد فخري: المرجع السابق، ص ٢٣، ٢٤.
٥٩٧- حسين أمين: بحث بعنوان "تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق في العصور الإسلامية"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبي للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١١٢. وعن العلاقات التجارية في العصور القديمة بين مصر والعراق. انظر: عامر سليمان: بحث بعنوان "جوانب من حضارة العراق القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص١٩٦؛ حسين أمين: المرجع السابق، ١١٢.
٥٩٨- حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦م، ص١٢١، ١٢٢.

٥٩٩- من الجدير بالذكر أن الآشوريين تمكنوا في عصر الملك "أسر حدون" من بسط نفوذهم على مصر، واعترفت البلاد كلها بسيادتهم فترة من الزمن، حتى تخلصت من حكمهم على يد أمير صا الحجر الذى تمكن من طرد الحامية الآشورية، ثم وحد البلاد وأسس الأسرة ٢٦ في عام ٦٦٣ ق.م. انظر: أحمد فخرى: المرجع السابق، ص١١٠. وعن المظاهر الحضارية بين القطرين في هذه الفترة. انظر: صبحى الشارونى: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٧١.

٦٠٠- ثروت عكاشة: الفن العراقى، سومر وبابل وآشور. سلسلة تاريخ الفن (٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون، ص٤٩٤.

٦٠١- أحمد فخرى: المرجع السابق، ص٢٦.

٦٠٢- أحمد فخرى: المرجع السابق: ص٢٥، ٢٦: صبحى الشارونى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٨٦، ١٨٧.

٦٠٣- صبحى الشارونى: المرجع نفسه: الجزء الأول. (شكل ٢٩).

٦٠٤- فاضل عبد الواحد: بحث بعنوان "حضارة بين الرافدين" أصالتها وتأثيرها في بلدان الشرق الأدنى القديم"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص٢٨٩.

٦٠٥- أحمد فخرى: المرجع السابق، ص٢٦.

٦٠٦- المرجع نفسه: ص٢٦.

٦٠٧- فضائلى، حبيب الله: أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٣م، ص٥٩.

٦٠٨- ويج ،رينيه: المرجع السابق، ص٥٦.

٦٠٩- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص٢١٤.

٦١٠- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول. ص٣١١.

٦١١- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٩٨.

٦١٢- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع. ص٧٢.

٦١٣- سيده إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة، ص٩٠؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "قبل أن تكون القاهرة"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٨.

٦١٤- عن إنشاء مدينة بغداد، انظر: صالح أحمد العلى: بحث بعنوان "بغداد: تأسيسها ونموها"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص.ص ٣٧٥-٣٧٩.

٦١٥- انظر: ص(   ).

٦١٦- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٩: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص٢٠٨.

٦١٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٢٦٨.

٦١٨- تكريت: بلدة مشهورة بين بغداد والموصل، وهي إلى بغداد أقرب، وقد فتحها المسلمون في أيام الخليفة عمر بن الخطاب عام ١٦هـ. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٣٨، ٣٩.

619- Anglade, Elise., Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Musée du Louvre, Paris, 1988, p. 16.

٦٢٠- ذكرت بعض المصادر التاريخية أن أحمد بن طولون ولد في شهر رمضان سنة ٢٢٠هـ/ سبتمبر ٨٣٥م في مدينة سامراء، ومن المرجح عدم دقة ما ورد بشأن مكان ولادته إذ أن سامراء لم تشيد إلا في السنة التالية من مولده عام ٢٢١هـ/٨٣٦م، ومن ثم فالأرجح أنه ولد في مدينة بغداد. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص١٧.

٦٢١- يميل بعض الباحثين إلى المغالاة في استقلال الدولة الطولونية عن الخلافة العباسية ويعتبرون أن أحمد بن طولون هو مؤسس أول دولة عربية إسلامية في مصر، وأول دولة مستقلة في مصر الإسلامية، بل وأول دولة مستقلة في مصر منذ انتصار أغسطس قيصر على كليوبترا في موقعة أكتيوم سنة ٣١ق.م، واستيلائه على مصر سنة ٣٠ق.م، وقضائه على دولة البطالسة. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع نفسه: ص٧، كما اعتبروه شبه امبراطور على امبراطورية واسعة امتدت إلى حدود العراق في الشرق، وجبال طوروس في الشمال وطرابلس في الغرب. المرجع نفسه: ص١٠٩. على أن الباحث لايميل إلى المغالاة في شأن تضخيم عملية استقلال أحمد بن طولون عن الخلافة العباسية، ويكفينا أن ندلل على ذلك بأن جميع مظاهر تبعية مصر للخلافة العباسية المتمثلة في إقامة الخطبة ونقش اسم الخليفة على الطراز والمسكوكات كانت قائمة في هذا العصر.

٦٢٢- للاستزادة عن هذه الأحداث السياسية. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣١٤، ٣١٥؛ سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص.ص ١٦٣-١٧٢.

٦٢٣- كريزويل: المرجع السابق، ص٤١٩.

٦٢٤- حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية- العصر الطولوني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م، ص.ص٢٠٥-٢٠٧.

٦٢٥- فريد شافعي: العمارة الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص٣٤.

٦٢٦-عن مدينة البصرة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٣٠.

627- Fehérvári, G., Islamic Pottery "A Comprehensive Study Based on the Barlow Collection", Faber and Faber Limited, London, 1973, p. 42.

٦٢٨- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: بحث بعنوان "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، مجلة المؤرخ العربي، الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب، العدد (٤٠) السنة الرابعة عشر، بغداد، ١٩٨٩م، ص٢٤٠.

٦٢٩- انظر: ڤييت، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ترجمه بتصرف زكى محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٩م، ص٩، ١٠.

Hassan, Zaky. M., Les Tulunides Etude de L'Egypte, Muslmane a La Fin du IXe Siécl 868-905, Paris, 1933, p. 288, 289;

فريد شافعي: بحث بعنوان "مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٤، ص٥٩؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٦، سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٦٣٠- يعتبر الفن القبطي أحد فروع الفنون المسيحية الشرقية التي تطورت من الفن الهلينستي المتأثر بفنون الشرق مع الخضوع لظروف البيئة المصرية وتقاليدها. حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٢٥. وترجع فترة ازدهار هذا الفن فيما بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين. أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص٣٤،٣٥. وإن كان من الصعب تحديد تاريخ لبداية العصر القبطي، ذلك لأن القبط لم يحكموا مصر قط. صبحي الشاروني: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٢٤، ٢٢٥. وهناك فريق كبير من علماء الفنون والآثار ينكرون وجود فن متميز يمكن تسميته بالفن القبطي، فيرى فيسل "lesseW" أن الفن القبطي ليس مصري الطابع، وأنه صورة من الفن البيزنطي، لم يفعل المصريون غير أن حاكوها. ويرى "جروينزن" أن هذا الفن ليس إلا استمرارا للفن الشعبي الإسكندري. وتذهب أتسالوشير أن الفن القبطي والبيزنطي يرجعان معا إلى مصدر مشترك، وتنفي أصالة الفن القبطي لأنه كان مثقلا بميراث القرون. أما درابنون فيرى أن الفن القبطي لم يكن ابنا للفن البيزنطي بل أخا له. ويرى "رايس" أن ما يسمى بالفن القبطي، هو في الحقيقة فن بيزنطي نشأ في الإسكندرية معتمدا على ثلاثة عوامل هي: الفن المصري القديم، والفن الهيلنستي والفن السوري، وإن كان لهذا الفن طابع قومي ومعبر يشبه الفن السوري. بينما يرى "سترايكوفلسكي" أن ما أنتجه الفن القبطي يدل على أنه امتداد للفن اليوناني. انظر منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص.ص ٣٨-٤٠. ويبدو أن الفن القبطي كان لصيقا بالفن البيزنطي إلى الحد الذي ذهب فيه "فريد شافعي" إلى أن الفن البيزنطي أطلق عليه في مصر "الطراز القبطي" مع أنه لايختلف إلا في القليل النادر عنه في العالم البيزنطي كله، ويتمثل هذا الاختلاف في بعض الرزاز من رواسب فرعونية لاتحتمل المبالغة في قيمتها أو مميزاتها، إذ أن التقاليد الهلينستية والرومانية فيه قد أضعف التأثير الفرعوني إلي حد كبير، حتى كاد أن يختفي تماما، بل إن التأثير الساساني في العصر القبطي كان أقوى من التأثير الفرعوني. انظر: العمارة العربية في مصر الإسلامية. عصر الولاة، المجلد الأول، ص١٥٣. وإن كان هناك اتجاه لدى بعض الباحثين يرفض اعتبار الفن القبطي فرعا من الفن البيزنطي، ويذهب إلى اعتباره فنا له خصائصه المميزة. انظر: منى بدر: المرجع السابق، ص.ص ٤٠-٤٣.

٦٣١- لن تتطرق الدراسة لمناقشة هذه القضية فى العصرين الأيوبى والمملوكى. وعن هذا الرأى. انظر: إبراهيم جمعة: الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه. ص٤٠٠.
٦٣٢- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الثانى ص٣٢٤.
633- Anglade. Elise . Op Cit., p. 8.
٦٣٤- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر ٣٥٨-٩٢٣هـ/ ٩٦٩-١٥١٧م، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١٤.
٦٣٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق. ص ٣٩٨.
٦٣٦- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص٨٢؛ هويدا عبد العظيم رمضان. المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٢٢٤.
٦٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٦.
٦٣٨- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٣١٦.
٦٣٩- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٦٣.
٦٤٠- محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٦١.
٦٤١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٥٤.
٦٤٢- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤١.
٦٤٣- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٣٠٤.
٦٤٤- انظر: المسعودى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٧٦؛ حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية، ص٢١٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامى. ص٢١؛ خالد الجار: لمحات عن الفن العراقى، بغداد، بدون ص٤٢.
٦٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢١.
٦٤٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٦١.
٦٤٧- أسس المعتصم جامع سامراء الأول فى عام ٢٢١هـ/٨٣٦م، وبقى هذا الجامع إلى أيام الخليفة المتوكل، وبسبب صغر هذا الجامع أمر المتوكل فى سنة ٢٣٢هـ/٨٤٩م بإنشاء جامع ضخم فى موضع واسع عوضا عن المسجد الأول، وقد فرغ من بنائه فى عام ٢٣٧هـ/٨٥٢م. انظر: شريف يوسف: المرجع السابق، ص٣٢٤؛ طاهر مظفر: بحث بعنوان "عمارة سامراء العباسية فى عهد المتوكل"، مجلة سومر، المجلد (٣٢)، العراق، ١٩٧٢م. ص١٩٣، ١٩٤.
٦٤٨- طاهر مظفر: المرجع السابق، ص٢٠١.
٦٤٩- هرتسفلد، آرنست : تنقيبات سامراء، الجزء الأول، حلية جدران المبانى فى سامراء وفن زخرفتها، ترجمة على يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥م، ص٤٧.
٦٥٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص٥٠. وانظر ما ذكره عن علاقة الزخارف القبطية بزخارف سامراء فى ص١٥٩ من نفس المرجع والجزء.

٦٥١- قوام أسلوب زخرفة هذا النوع من الزجاج هو تثبيت قطع من الزجاج ذات ألوان وأشكال مختلفة على الآنية ثم يعاد تسخين الآنية بالحرارة الكافية حتى تصير كلها قطعة واحدة، وقد عرف هذا الأسلوب قبل الميلاد بحوالي خمسمائة عام. وتمكن الصناع في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد من استخدام هذه الطريقة في عمل تصميمات معقدة ورسوم حيوانية ونباتية مختلفة، ثم أدخل صناع البندقية تطويرات على هذه الطريقة وأصبحت الأواني تأخذ هيئة أزهار متعددة الألوان وأطلقوا عليها اسم Millifiori "".

انظر: هناء عبد الخالق: الزجاج الإسلامي في مخازن ومتاحف الآثار في العراق. رسالة ماجستير، غير منشورة، الدائرة العلمية للتاريخ والآثار. بغداد، ١٩٦٩م، ح٢ ص٤٠، ٤١.

652- Hasson, R., Early Islamic Glass, L. A. Mayer Memorial, Institute for Islamic Art, Jerusalem. Spring, 1979, p. 12.

٦٥٣-محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس. دار الثقافة، بيروت، بدون، ح١، ص٢٠٧؛ السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص١٢٦.

٦٥٤- مصطفى عبد الله شيحة: الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي، ص٧٧.

٦٥٥- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٢١؛ محمد عبد الله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٩٠.

٦٥٦- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٧.

٦٥٧- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٤٦. والكرزن، كلمة من أصل فارسي كانت تطلق على تاج ملوك فارس. انظر: السيد ادى شير: المرجع السابق، ص١٣٣.

٦٥٨- حسين عبد الرحيم عليوه: بحث بعنوان "قطر الندى"، القاهرة، تاريخها، فنونها. آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٧٩.

٦٥٩- للاستزادة، انظر: ابن دقماق: المصدر السابق. الجزء الرابع، ص٦٧

٦٦٠- حسين عبد الرحيم عليوه: المرجع السابق، ص١٧٩: وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٨٧. ومن الجدير بالذكر أن المنسوجات المصرية كانت لها أهمية خاصة لدى الخلفاء العباسيين،ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بعدد من قطع نسيج الكتان تنص كتاباتها على أنها صنعت في مصر لخفاء الدولة العباسية وتشير بدقة إلى مكان صناعتها في طراز العامة أو الخاصة بتنيس أو الإسكندرية أو دمياط: انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة. ص.ص ٢٤-٢٦؛ عفيف البهنسي: الفن الإسلامي ص٣٩٦؛

Serjeant, R, B., Op. Cit., pp. 139-140

ومن المعروف أن ولاة مصر كانوا يرسلون إلى الخلافة العباسية كثيرا من المنسوجات النفيسة ضمن الأموال المقررة عليهم أو الهدايا التي كانوا يرسلون بها إلى الخلفاء، ومنها تلك التي أرسلها أحمد بن طولون إلى الخليفة المعتمد ٢٥٦-٢٩٧هـ، والتي أرسلها خمارويه إلى الخليفة المعتضد ٢٧٩-٢٨٩هـ. سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون.

ص١٨٤، ١٨٥. ويعد الخليفة المعتمد أكثر الخلفاء العباسيين الذين أقبلوا على المنسوجات المصرية، فمن بين ٣٥ قطعة وصلتنا له، اثنتان صنعتا في مرو ببلاد فارس والقطع الباقية صنعت في مصر (الإسكندرية ومصر وتنيس). حسن محمد الهواري: بحث بعنوان "المنسوجات الأموية والعباسية، ما هي مميزاتها وما بقي منها"، مجلة المجلة، الجزء السابع، المجلد (٤٣)، بدون، ص٨١٦. للاستزادة عن المنسوجات التي صنعت بمصر إلى خلفاء الدولة العباسية: انظر: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٧٤؛ سعاد ماهر: النسيج الاسلامي، ص١٥٣؛

El- Hawary, Hassan, M., Un Tissu Abbaside de Perse, Imprimerie de l'Institut Français D' Archeologie Orientale, le Caire, 1934, p. 64.

كما حرص ابن طولون على إرسال المنسوجات المصرية إلى كبار رجال الخلافة العباسية منها تلك التي أرسلها إلى الوزير الحسن بن مخلد مما صنع في تنيس ودمياط. البلوى: المصدر السابق، ص٥٧. كما روى أن ابن طولون كان يرسل كل عام طيلة مدة ولايته على مصر بكسوة الشتاء والصيف إلى فقراء بغداد. المصدر نفسه: ح٢، ص١٨٤. ومن ناحية أخرى فلم تجد المنسوجات المصرية استحسان خلفاء بني العباس ورجال بلاطهم فحسب، بل أقبل عليها كل عراقي تسمح ثروته بشراء هذه الأقمشة، مما حدا بصناع النسيج في العراق إلى إطلاق إسم الدبيقية على أحد مراكز صناعة النسيج في العراق، ويبيعون منسوجاته على أساس أنها صناعة مصرية وهي في واقع الأمر غير ذلك. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٨٧، ١٨٨؛ وانظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٢٩.

٦٦١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص١٧.

٦٦٢- عن الأحداث السياسية التي شهدتها مصر منذ سقوط الدولة الطولونية حتى قيام الدولة الإخشيدية. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص.ص ١٩٧-٢٠٠.

٦٦٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٣٤.

٦٦٤- كان محمد بن رائق أميرا على واسط وعينه الخليفة العباسي الراضي في منصب أمير الأمراء ببغداد سنة ٣٢٤هـ/٩٣٦م وقلده إمارة الجيش وولاه خراج جميع البلاد الإسلامية التابعة للخلافة كما أمر أن يخطب له على المنابر في أنحاء العالم الإسلامي. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص٧٩، ٨٠.

٦٦٥- حسن إبراهيم حسن: بحث بعنوان "كافور الإخشيدي"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس، الجزء الأول، مايو ١٩٤٢م، الطبعة الثانية ١٩٥٣م، ص٢٧.

٦٦٦- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٨٣. وعن النزاع بين الإخشيد وابن رائق. انظر: ما ذكرته، ص.ص ٨٠-٨٣ من نفس المرجع.

٦٦٧- انظر على سبيل المثال. سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية. ص.ص ١٤٣-١٤٥. مصر في عصر الإخشيديين. ص.ص ٣٧٩-٢٨١؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق. الجزء الأول، ص١٩٦.

٦٦٨- انظر: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي. الجزء الثاني. العصر العباسي الأول في الشرق ومصر والمغرب والأندلس ١٣٢-٢٣٢هـ/٧٤٩-٨٤٧م، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٤م، ص.ص ٣١١-٣١٩عيسى سلمان: بحث بعنوان "الأوضاع الاقتصادية"، العراق في التاريخ. بغداد ١٩٨٣م، ص.ص ٤٧٠-٤٧٢.

٦٦٩- انظر: سيدة إسماعيل كاشف، مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص١٤٤، ١٤٥؛ مصر في عصر الإخشيديين، ص٢٧٩، ٢٨٠؛ أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص.ص ٣٠٧-٣٠٩؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٦، ١٩٧.

٦٧٠- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٥٩، ١٦٦؛ وانظر: حسين أمين: المرجع السابق، ص ١١٣.

٦٧١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٢٥٦.

٦٧٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص ١٥٧، ١٥٨.

٦٧٣- انظر ما ورد بعنوان "المسعودي من هو؟". بدون صفحة- من تقديم محقق كتاب مروج الذهب للمسعودي. وقد أشار المسعودي أنه حضر سنة ٣٣٠هـ ليلة الغطاس بمصر. وكان الإخشيد حينئذ في داره المعروفة بالمختارة... مروج الذهب، الجزء الأول، ص٣٧٩.

٦٧٤- ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٠٣.

٦٧٥- بينما كان العباسيون يعتنقون المذهب السني. فقد كان الفاطميون يعتنقون المذهب الشيعي الإسماعيلي. انظر: حسين مؤنس: أطلس التاريخ الإسلامي، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٧٩.

٦٧٦- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص١٤١.

٦٧٧- انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، ص٧٣. وعن الجدير بالذكر أنه كانت هناك ثمة اتصالات فنية بين الفاطميين في بلاد المغرب والخلافة العباسية في بغداد، ومن ثم فقد كان الفاطميون قبل دخولهم إلى مصر على دراية ببعض المظاهر الفنية العباسية. انظر: ص (٣٢٦) من البحث.

٦٧٨- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص١٤١.

٦٧٩- عن أعمال المعز لتوطيد حكمه في الشام والمغرب. انظر: محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص٢٦٣، ٢٦٤.

٦٨٠- أحمد عبد الرازق: بحث بعنوان "وسائل التسلية عند المسلمين". دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٨٨، ٨٩.

٦٨١- أحد الشخصيات الهامة فى العصر العباسي الأول، ولاة الخليفة المنصور أذربيجان سنة ١٥٨هـ واختاره الخليفة المهدى كاتبا ونائبا لابنه هارون الرشيد، وشهد عهد الخليفة الهادى وقلده هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ) الوزارة بعد اعتلائه العرش. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٥٥، ٥٦.

٦٨٢- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الأول، ص١٤٨.

٦٨٣- محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ١٥٥٣٤).

٦٨٤- شطا: بليدة بمصر تنسب إليها الثياب الشطوية، وهى على مسافة ثلاثة أميال من دمياط على ضفة البحر، وتشتهر هي ودمياط بعمل الأثواب الرفيعة التى يبلغ ثمن الثوب منها ألف درهم ولا ذهب فيه. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٣٤٢.

٦٨٥- انظر: آمال العمرى: بحث بعنوان "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٣، لوحة ٢.

٦٨٦- المرجع نفسه: ص١٥.

٦٨٧- ينتمي البويهيون إلى بويه من أهل الديلم الذين يقطنون فى الأطراف الجنوبية من بحر قزوين، وقد استغل بويه ضعف الخلافة العباسية على الأقاليم فتمكن بمساعدة الفلاحين من السيطرة على جبال الديلم، ثم وسع سلطانه حتى شمل بلاد الهضبة الإيرانية، وبعد وفاته خلفه فى السيطرة على البلاد التى استولى عليها أولاده الثلاثة، وقاد أحدهم وهو معز الدولة جيشا تقدم به إلى بغداد فدخلها وأخذ مقاليد السلطة السياسية، ولم يبق للخليفة إلا السيادة الاسمية. انظر: صالح أحمد العلى وخضر جاسم الدورى: بحث بعنوان "التسلط الأجنبى"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص٤٣٩.

٦٨٨- كانوا على مذهب الشيعة الزيدية ومن ثم اعتقدوا أن العباسيين اغتصبوا الخلافة من العلويين. انظر: محمد الخضرى بك: الدولة العباسية، الجزء الأول والثاني، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٩م، ص٣٦١.

٦٨٩- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٣.

٦٩٠- محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، ص١٧٠.

٦٩١-عن نص هذه الرسالة. انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمى فى بلاد الشام والعراق، ص٨١.

٦٩٢- عن نص هذه الرسالة. انظر أيضا نفس المرجع، ص٨٢.

٦٩٣- ابن ظافر: المصدر السابق، ص٣٣، ٣٤.

٦٩٤- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٨١.

٦٩٥- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق. ص٨٣. ومن الغريب أن النويرى ذكر: "واجتمع لعضد الدولة من الممالك.... وديار مصر.....". انظر له: نهاية الأرب فى فنون الأدب. الجزء السادس والعشرون. تحقيق محمد فوزى العنتيل. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٢٤.

٦٩٦- الزبزب، سفينة صغيرة تسير فى نهر دجلة والفرات. المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ح١، ص٢٦١.

٦٩٧- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص٢٦١: ابن ظافر: المصدر السابق. ص٣٤.

٦٩٨- محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الدولة الفاطمية. ص١٤١، ١٤٢.

٦٩٩- أبو كاليجار: قام على رأس الدولة البويهية بعد وفاة عمه جلال الدولة فى بغداد سنة ٤٣٥هـ، وخطب له على منابر بغداد فى شهر صفر سنة ٤٤٦هـ. ولقبه الخليفة بـ "محيى الدين". انظر: النويرى: المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون. ص٢٦٢، ٢٦٣. وقيل أنه اعتنق المذهب الفاطمي على يد المؤيد فى دين الله الشيرازى. انظر مقدمة يحيى الخشاب على كتاب سفرنامة لناصر خسرو، ص١٣، ١٤.

٧٠٠- المؤيد فى الدين: ولد فى شيراز سنة ٣٠٩هـ وأخذ عن والده موسى بن داود علوم الدعوة الفاطمية، ويعد من أهم الدعاة الذين لعبوا دورا كبيرا فى نشر الدعوة الفاطمية ببلاد فارس والعراق. أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق. ح١٤، ص٥٢٠: وعنه انظر أيضا: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية. ص٤١١، ٤١٢.

٧٠١- حامد زيان غانم: الصراع السياسي والعسكرى بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. ١٩٨٣م. ص٣٤.

٧٠٢- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثانى، ح١ ص ٤٧٨، وانظر: محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص٢٠٥.

٧٠٣- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص١٩٠؛ وانظر: الدوادارى: كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء السادس، الدرة المضيئة فى أخبار الدولة الفاطمية، تحقيق صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١م، ص٢٨٣.

٧٠٤- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص١٩٠.

٧٠٥- كانت تعرف بحلة بنى مزيد، وهى مدينة كبيرة بين الكوفة وبغداد، وكانت تسمى الجامعين. انظر: ياقوت الحموى، المصدر السابق. الجز الثانى، ص٢٩٤.

٧٠٦- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون. ص١٩٠.

٧٠٧- المسبحى: المصدر السابق، ص ٢٠٥.

٧٠٨- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ٣٥٥.

٧٠٩- هو المظفر أبو الحارس ألب أرسلان التركى. المعروف بالبساسيرى، كان ذا هيبة فى العراق ونجح فى الاستيلاء عليها وخطب له على منابرها. واستولى على الأمر بها عن بنى بويه الذين لم يبق لهم معه سوى مجرد الاسم، ووقع خلاف بينه وبين الخليفة

العباسي. النويري: المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون، ص٢٨٨. فعمل على فساد الدولة وكتب للخليفة الفاطمي المستنصر بطاعته. الحجاري: المصدر السابق، ص٨٠.

٧١٠- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٥٦.

٧١١- محمد باقر الحسيني: بحث بعنوان "دراسة تحليلية لدينار فاطمي نادر في العالم ضرب ببغداد"، مجلة الكتاب، العدد الأول لسنة ١٩٧٠م، مطبعة أسعد، بغداد، ص١٠٢.

٧١٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الاول، ص٣٥٦، الجزء الثاني، ص١٢٥.

٧١٣- هو أبو طالب محمد بن ميكائيل بن سلجق بن يقاق، كاتبه الخليفة العباسي القائم بأمر الله يستنجد به من البساسيري، فدخل بغداد سنة ٤٤٧هـ وخطب له على منابرها. انظر: النويري، المصدر السابق، الجزء السادس والعشرون، ص٢٢٨، ٢٨٩. وبسبب عصيان أخيه لأمه إبراهيم ينال وما حل من مشاكل في بلاده غادر بغداد ثم عاد إليها وقضى على البساسيري. راجع: حامد زيان: المرجع السابق، ص٣٦، ٣٧.

٧١٤- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٥٦؛ ابن ظافر: المصدر السابق، ص ٦٧، ٦٨.

٧١٥- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٣٥، ٣٦.

٧١٦- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص٢٧٦.

٧١٧- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٣٨.

٧١٨- المقريزي: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص١١٧، ح٢ من نفس الصفحة.

٧١٩- جرجرايا: تقع بين واسط وبغداد. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١٢٣.

٧٢٠- ابن الصيرفي: المصدر السابق، ص٣٥، ٣٦؛ وانظر: الحجاري: المصدر السابق، ص٣٥٦.

٧٢١- انظر: ابن ميسر: المصدر السابق، ص٢٩؛ ابن الصرفي: المصدر السابق، ص٥٣؛ الدواداري: المصدر السابق، ص٣٨٢.

٧٢٢- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ٢٩٨، ٢٩٩.

٧٢٣- ابن ظافر: المصدر السابق، ص٧٥.

٧٢٤- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٣٦.

٧٢٥- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص ١٣٠.

٧٢٦- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٩٢؛ فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص١٣٩؛ محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٣٢٥.

٧٢٧- راجع المسبحي: المصدر السابق، ص٢٢٦؛ ابن المأمون: نصوص من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد سيد، المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٧٣؛ المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص٤٧٢؛ ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥٢.

٧٢٨- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٧٩؛ وانظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٥٨٣.

٧٢٩- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي، ص١٢٣.

٧٣٠- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص ٣٨٤.

٧٣١- ورد في المصادر التاريخية ما يفيد جودة المنسوجات العراقية وتعدد أنواعها ومراكز إنتاجها. راجع: المقدسي: المصدر السابق، ص١٢٨، ١٢٩. وما وصلنا من المنسوجات العراقية يشهد بالمستوى الرفيع الذي بلغته تلك الصناعة هناك. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٧٥.

٧٣٢- العتابية: أحد أحياء بغداد التي اشتهرت بصناعة المنسوجات الحريرية. للاستزادة عنها. انظر: فريال داود المختار. المرجع السابق، ص١٢٢.

٧٣٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٥٤؛ محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص١٢٦.

٧٣٤- راجع : زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٣٨.

٧٣٥- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٨٤.

٧٣٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٤١؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٥.

٧٣٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٥٤؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٤.

٧٣٨- هو أبو علي محمد بن علي بن الحسن بن عبد الله بن مقلة، ولد ببغداد في ٢١ شوال سنة ٢٧٢هـ، وتولى الوزارة للخليفة المقتدر سنة ٣١٦-٣٢٠هـ، وكان أديبا وخطاطا أكثر من ذكره وزيرا، وتوفي في عام ٣٢٨هـ. فريال داود المختار: المرجع السابق، ح١٦١، ص١٥١.

٧٣٩- هو علي بن هلال المشهور بابن البواب، كان من أشهر الخطاطين في العصر العباسي وتوفي عام ٤١٣هـ، انظر: حسين عبد الرحيم عليوه: بحث بعنوان "الخط"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٢٧٨.

٧٤٠- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٥٥.

٧٤١- المصدر نفسه: ص٢٥٦.

٧٤٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٩.

٧٤٣- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٣٨، ٤٠. وله أيضا بحث بعنوان "العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثالث ١٩٨٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص١١٤.

744- Lane, A., Early Islamic Pottery, Mosoptamia, Egypt and Persia, London, p. 16, 21; The Arts of Islam, Hayward Gallery 8 April-4 July 1976, England, 1976, p. 207.

٧٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٥٣، ٥٤؛ فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٣٠.
٧٤٦- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٢٣٨.
٧٤٧- جواتياين ، س، د: المرجع السابق، ص١٧٢.
٧٤٨- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣١٨، وانظر: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص٦٨.
٧٤٩- للاستزادة، راجع: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣١٨؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "بنو المعلم"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية. القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٢٤.
٧٥٠- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٤٤.
٧٥١- المقدسي: المصدر السابق، ص٢٣٠.
٧٥٢- وجدان على بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامى (١) الأمويون، العباسيون. الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان ، الأردن، ١٩٨٨م، ص٨٩.
٧٥٣- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٣٨.
٧٥٤- للاستزادة، انظر: شريف يوسف، المرجع السابق، ص٢١، ٢٢.
٧٥٥- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربى، ص١٤٩.
٧٥٦- اعتماد يوسف القصيرى: بحث بعنوان "الزخارف النباتية من الأرابسك، إلى الرقش العربى"، مجلة المتحف العربى، العدد الثانى، السنة الثالثة، الكويت، ١٩٨٧م، ص٣٠.
٧٥٧- حسن الباشا: تاريخ الفن فى العراق القديم، ص١١٩.
٧٥٨- شريف يوسف: المرجع السابق، ص٢٢.
٧٥٩- مؤيد سعيد: العراق خلال الاحتلال "الاخمينى- السلوقى- الفرثى- الساسانى"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص٢٣٧.
٧٦٠- المرجع نفسه: ص٢٥٥.
٧٦١- المرجع نفسه: ص٢٥٩.
٧٦٢- عنه انظر: تعليقات زكى محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور، ص١٢٤.
٧٦٣- الحجارى: المرجع السابق، ص٢٣.
٧٦٤- زكى محمد حسن: انظر تعليقاته على نفس المرجع السابق، ونفس الصفحة.
٧٦٥- زكى محمد حسن: الطراز الأموى فى الفنون الإسلامية، ص٨٠٩.
٧٦٦- حسن أحمد محمود: الإسلام فى آسيا الوسطى (بين الفتح العربى والتركى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٦٧.
٧٦٧- سعيد عبد الفتاح عاشور: بحث بعنوان "الحياة الاجتماعية فى الدولة الإسلامية". دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ص٢٥٨. وعن تأثيرهم فى مجالس الطرب وظهور أنواع جديدة من الأدوات

الموسيقية. انظر: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الثاني، ص ٧٥-٧٧.

٧٦٨- كان العديد من ولاة مصر في العصر العباسي الأول من عناصر فارسية. سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص٣٧.

٧٦٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٦٧.

٧٧٠- كريمر. فون: المرجع السابق. ص٩٨؛ حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني. ص٤٢٧، ٤٢٨.

٧٧١- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول. ص١٢٠.

٧٧٢- كريمر، فون: المرجع السابق، ص٩٨.

٧٧٣- المرجع نفسه: ص٤٨.

٧٧٤- انظر: الكندي: المصدر السابق، ص١٢٢، ١٢٣: حسن أحمد محمود: المرجع السابق. ص١١٣؛ هويدا عبد العظيم رمضان، المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٩٠.

٧٧٥- انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق. ص٢٥٨.

٧٧٦- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٤٠.

٧٧٧- انظر: El- Hawary, Hassan, M., Op. Cit. pp. 61-62.

٧٧٨- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٧٢.

٧٧٩- سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ٤٤٣.

٧٨٠- حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص٦٩.

٧٨١- حسين مجيب المصري: المرجع السابق، ص ١٨٣.

٧٨٢- محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص ٢٥٠. وانظر: لينبول: المرجع السابق، ص ٩٤.

٧٨٣- السيد طه أبو سديره: المرجع السابق، ص ٤٣٤.

٧٨٤- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص ١٤٠.

٧٨٥- هو مؤسس المذهب المانوي ولد سنة ٢١٥م تقريبا. ومذهبه اشتمل على أفكار مختلفة من الزرادشتيه والمسيحية والبوذية، وأدمجها جميعا في دين عام واحد، ولم يلبث أن اقترن بهذا النشاط الديني نشاط فني في مختلف الألوان. انظر: بنيون. لورنس: بحث بعنوان "الرسم والتصوير في آسيا". مجلة المجلة، العدد (٢٢)، السنة الثانية، أكتوبر ١٩٥٨م، ص٥٢.

٧٨٦- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٦.

٧٨٧- ليفي، ر: بحث بعنوان "فارس والعرب"، تراث فارس لأربري وآخرين، ترجمة محمد كفافي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م. ص١٠٣.

٧٨٨- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص٦١.

٧٨٩- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨١٢). وانظر له أيضا:

Les Tulunides, p. 291

وراجع ما أشار إليه في (شكل ٨١١) بأطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية من تأثر رسوم سامراء الجصية بالأساليب الفنية الساسانية.

٧٩٠- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٦٤، ٦٥.

٧٩١- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٨.

٧٩٢- راجع: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٢٠) حسن الباشا: المرجع السابق، ص٧٣، ٧٤.

٧٩٣- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص٦٧.

٧٩٤- عن رسوم القسس ببعض هذه الاسطوانات. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٨١٥).

٧٩٥- انظر: تعليقات زكي محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور، ص١٤٤؛ وانظر أيضا: حسن الباشا: المرجع السابق، ص٧٤.

٧٩٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٦٥؛ كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص٩٦؛ وعن تفاصيل التأثيرات الإيرانية فيها. راجع: هرتسفلد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٧، ٢٤، ٢٦، ٣٨، ٥٩، ٩٤، ٩٩، ١٣٢، ١٤٣، ٢٠٢ على سبيل المثال.

٧٩٧- راجع: كونل، آرنست: الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، ص٤٢؛ وانظر أيضا: محمد عبد العزيز مرزوق: بحث بعنوان فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي، مجلة سومر، المجلد العشرون، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٤م، ص١٠٢، ١٠٣؛ زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٩٠.

٧٩٨- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٩، الفن الإسلامي في مصر، ص٣٢، ٣٣؛ خالد الجار: المرجع السابق، ص٤٤.

٧٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، دراسات في الحضارة الإسلامية، إلتقاء الثقافتين العربية والفارسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م، ص١٥.

٨٠٠- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٣٨.

٨٠١- صالح أحمد العلي: بحث بعنوان "سر من رأى مركزا للخلافة"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص٤٢٢.

٨٠٢- كانت من بلاد الصغد تدعى "ماردة". انظر: محمد جمال الدين سرور، تاريخ الحضارة الإسلامية في الشرق من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجري، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون، ص٢٢.

٨٠٣- صالح أحمد العلي: المرجع السابق، ص٤٢٢، ٤٢٣.

٨٠٤- أصلان آبا، أوقطاي: فنون الترك وعمائرهم. ترجمة أحمد محمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول. استانبول، ١٩٨٧م، ص٩.
٨٠٥- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٣٢.
٨٠٦- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٦٥، ٤٦٦.
٨٠٧- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٣٨٠، ٣٨١.
٨٠٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ٢٥٩.
٨٠٩- أقام ثمانية من الخلفاء العباسيين في سامراء هم: المعتصم، الواثق، المتوكل، المنتصر، المستعين، المعتز، المهتدي وآخرهم المعتمد. انظر: كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص٨٤.
٨١٠- عن استفحال أمر الأتراك في هذه الفترة. انظر: جرجي زيدان: المرجع السابق، المجلد الثاني، ص٤٥٣.
٨١١- انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص٢٥٩.
٨١٢- سوف تكون بعض هذه المناقشات موضع اهتمام في البحث كل في حينه، وخاصة أن لها صلة كبيرة بالفنون المصرية في العصر الطولوني والفاطمي.
٨١٣- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٣.
٨١٤- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٦٩.
٨١٥- آصلان أبا، اوقطاي: المرجع السابق، ٢٥.
816- Hameed, Abdul Aziz, The Origin and Characteristis of Samarra's Bevelled Style, Sumer, Vol. XXII, No.1, 2. Iraaq, 1966, p. 83.
٨١٧- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣١.
٨١٨- محمود حلمي: المرجع السابق، ص٢٤. وعن تفاصيل العناصر الزخرفية التي ظهرت في سامراء وكانت معروفة في أواسط آسيا. انظر: هرتسفلد آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٥٣، ١٣٨، ١٥٠، ١٩٤، ٢٠٤.
Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids Umayyads of Cordova Aghlabids, Tulunids and Samanids, A.D. 761-905, Hocker Art Books, New York, 1979, p. 243, Fig. 193.
٨١٩- انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص ٤٢.
٨٢٠- منذ دخول السلاجقة بغداد توالى على السلطنة منهم ثلاثة من السلاطين الأقوياء هم: طغرلبك (٤٢٩-٤٥٥هـ)، وألب أرسلان (٤٥٥-٤٦٥هـ) وملكشاه (٤٦٥-٤٨٥هـ). حامد زيان: المرجع السابق، ص٩. وبعد وفاة ملكشاه، ضاعت وحدة الدولة السلجوقية، وتألف منها عدة إمارات مستقلة، فاقتسم أبناء ملكشاه الأربعة: محمودوبكرياروق وسنجر ومحمد ولايته بعد حروب طويلة استنزفت قوى السلاجقة. سيديو، ل.أ: المرجع السابق، ص٢٢١، ٢٢٢.
٨٢١- راجع حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، ص٦٢.

٨٢٢- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام، ص٤٠٥.
٨٢٣- انظر: ص (   ).
٨٢٤- راجع: السيد محمد يوسف: بحث بعنوان "علاقات العرب التجارية بالهند منذ أقدم العصور إلى القرن الرابع الهجرى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٣م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٣م، ص٩.
٨٢٥- أبو المعالى أطهر: المرجع السابق، ص٦، ٧.
٨٢٦- المرجع نفسه: ص٧.
٨٢٧- انظر: ح (   ) ص (   ).
٨٢٨- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٤٨، ٢٤٩.
٨٢٩- ابن الزبير: المصدر السابق، ص١٨٥.
٨٣٠- المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٤٨، ١٤٩.
٨٣١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٠.
٨٣٢- عن نص هذه الرسالة. انظر: ابن دقماق: الجوهر الثمين فى سير الخلفاء والملوك والسلاطين، تحقيق سعيد عبد الفتاح عاشور، الكتاب التاسع والثلاثون من التراث الإسلامى، مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، بدون، ص١٠٧.
٨٣٣- المصدر نفسه: نفس الصفحة.
٨٣٤- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٤، ٢٥.
٨٣٥- انظر نص هذه الرسالة لدى ابن دقماق: المصدر السابق، ص١٠٩.
٨٣٦- المصدر نفسه: ص١٠٧.
٨٣٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٣٢.
٨٣٨- المصدر نفسة، ص٣٤.
٨٣٩- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٥١.
٨٤٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص٢٩.
٨٤١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٢٦١، ٢٦٤.
٨٤٢- ضياء الدين علوى، س، م: الجغرافيا العربية فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين (الثالث والرابع الهجريين)، تعريب وتحقيق عبد الله يوسف الغنيم وطه محد جاد، دار المدنى، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٨٩.
٨٤٣- عطية القوصى: المرجع السابق، ص٤٨.
٨٤٤- أحمد مختار العبادى: بحث بعنوان "الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م، ؟٣٦١.
٨٤٥- محفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن.

٨٤٦- وصلتنا عدة نماذج من مصر استخدم فيها هذه الطريقة من الزخرفة. انظر ص (   ) من البحث.

٨٤٧- مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧-١٨م) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م ص٧٢.

٨٤٨- سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام.ص٤٢.

٨٤٩- ضياء الدين علوى، س.م: المرجع السابق. ص١٨٩: وانظر: المقدسي: المصدر السابق، ص٢٣٠.

٨٥٠- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام. ص١٩.

٨٥١- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٤٨.

٨٥٢- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٣٦١.

٨٥٣- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٩.

٨٥٤- المصدر نفسه: ص٣٠.

٨٥٥- عن دور إيران في نقل التأثيرات الصينية للعالم الإسلامي، انظر: ص (   ).

٨٥٦- أي الرقيق، ولا تزال كلمة فرفوري مستعملة في العراق إلى اليوم. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٥٥، ٥٦.

٨٥٧- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١٠٥.

٨٥٨- حسن محمد الهواري: المرجع السابق، ص٨١٢، ٨١٨ (شكل ٦).

٨٥٩- إحدى ولايات ما وراء النهر المهمة. عنها انظر: فامبري، أرمينيوس: المرجع السابق، ص٢٩.

٨٦٠- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٩٤.

٨٦١- بدر الدين، و. ل. حي: العلاقات بين العرب والصين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م، ص٢٥٢.

٨٦٢- المرجع نفسه: ص٢٥٨؛ محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص١١٣.

٨٦٣- بدر الدين، و، ل، حي: المرجع السابق، ص٢٥٨، ٢٥٩؛ وانظر: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص١١٣.

864- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 27.

٨٦٥- خالد الجار: المرجع السابق، ص٤٢.

٨٦٦- المرجع نفسه: ص٤٤، على أن هذه التأثيرات التي يعتقد أنها ذات أصول صينية كانت من الضعف إلى الحد الذي يصعب معه نسبتها إلى فنانين صينيين شاركوا في سامراء.

٨٦٧- راجع: Creswell, K. A. C., Op. Cit., p. 243, Fig. 193؛ سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٤٢.

٨٦٨- راجع: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٧٤، ١٧٥؛ وانظر أيضا: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٧، نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص١٧٨.

٨٦٩- بدر الدين، و، ل، حي: المرجع السابق، ص٢٥٣.
٨٧٠- لن نتطرق في هذا الموضع إلى تفاصيل أنواع الخزف الصيني التي قلدت في العراق، إذ أنها نفس الأنواع التي قلدت أيضا في مصر، فكان من الأنسب أن نرجئها عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف في مصر. ولمزيد عن التاثرات الصينية في الخزف العراقي. انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الثاني، فخاريات سامراء المزججة، ترجمة علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، العراق، بدون، ص.ص ٦٢-٨٠.
٨٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٦، ١٠٧.
٨٧٢- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٧٠.
873- Lane, A. Op. Cit., p. 10.
٨٧٤- للاستزادة عن التأثيرات الصينية في الخزف العراقي. انظر على سبيل المثال:
Grube, Ernst, J., Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1976, p. 63; Lane, A., Op. Cit., p. 12; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 33, 35; The Unity of Islamic Art, the King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Riyadh, Saudi Arabia, 1405 A. H- 1085 A. D. PL. 107;
كريستي: المرجع السابق، ص٤٠.
٨٧٥- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٩٢.
٨٧٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٨.
٨٧٧- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٠٥.
٨٧٨- البلوي: المصدر السابق، ص٣٦، ٣٧. وكان أحمد بن طولون قد انضم إلى هذه القافلة بعد عودته من طرسوس وهي في طريقها إلى الخليفة المستعين،واستطاع ابن طولون أن يحافظ على هذه القافلة التي هاجمها قطاع الطرق على مقربة من مدينة الرها. انظر: حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية - العصر الطولوني، ص٢١.
٨٧٩- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٤٥.
٨٨٠- ابن فضلان: رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة سنة ٣٠٩هـ/٩٢١م، تحقيق سامي دهمان، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٨ من مقدمة المحقق.
٨٨١- المصدر نفسه: نفس الصفحة.
٨٨٢- راجع: ابن الزبير: المصدر السابق، ص.ص ٦٠-٦٥.
٨٨٣- عن هذه التأثيرات، راجع: Rice, D. Talbot., Op. Cit., p. 521.
٨٨٤- رنسيمان، ستيفن: المرجع السابق، ص٣٥٨.
٨٨٥- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٧٠.

٨٨٦- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص٣٣، الصين وفنون الإسلام، ص٤٠. وانظر له أيضا:

Les Tulunides, p. 291.

٨٨٧- تعليقات زكى محمد حسن على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور، ص٢٨.

٨٨٨- خالد الجار: المرجع السابق، ص٤٤.

٨٨٩- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص٦٦.

٨٩٠- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨١٣.

٨٩١- للاستزادة عن تأثير الزخارف النباتية الأموية فى الزخارف الجصية والرسوم بسامراء. انظر:

Hameed, Abdul Aziz., Some Aspects in the Evolution of the Samarra Stucco Ornament, Sumer, Vol. XXI. No. 1, 2, Iraq, 1965. P. 70.;

هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٩٦، ٢٣٠؛ حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص٧٥؛ عبد الرحيم إبراهيم أحمد: المرجع السابق، ص١٧١.

٨٩٢- أبو الحمد محود فرغلي: المرجع السابق، ص٦٤، ٦٥. على أن هذا لاينفى وجود بعض التأثيرات البيزنطية كزخارف ورقة الأقنثا البيزنطية التى ظهرت فى بعض الزخارف الجصية السامرائية. راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٣٧، ١٧٤.

٨٩٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص١٧٩.

٨٩٤- اتفق العلماء على تقسيم زخارف سامراء الجصية إلى ثلاثة طرز. عنها، انظر: ص(   ).

٨٩٥- فريد شافعي: بحث بعنوان "زخارف وطرز سامرا" مجلة كلية الآداب، المجلد الثالث عشر، الجزء الثانى، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥١م، ح٣ ص٣٣.

٨٩٦- انظر موقع البحر الأسود فى الخريطة الموضحة بشكل ١.

٨٩٧- سوف نشير إلى هذه الأجناس بشىء من التفصيل مع توضيح مواقعهم الجغرافية والإشارة إلى بعض سماتهم الفنية عند تناول علاقاتهم مع مصر، انظر: ص (   ).

٨٩٨- انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٨٥، ٤٨٦.

٨٩٩- ابن فضلان: المصدر السابق، ص٢٢، من مقدمة المحقق.

٩٠٠- المصدر نفسه: ص٢٣ من مقدمة المحقق.

٩٠١- المصدر نفسة، ص١١٧.

٩٠٢-راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول. ص.ص ٤٨٥-٤٨٨.

٩٠٣- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٠٦.

٩٠٤- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٩٢.

٩٠٥- ابن فضلان: المصدر السابق، ح٥، ص٦٧.

٩٠٦- محمد عبد الشافي محمد محمود المغربي: مملكة الخزر وعلاقتها بالبيزنطيين والمسلمين في القرنين السابع والثامن للميلاد، رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، ١٩٩١م، ص١١٨، وانظر ما ذكره عن علاقة العباسيين بالخزر في ص.ص ١١٧-١٢٢ من نفس المرجع.

٩٠٧- دنلوب، د.م: تاريخ يهود الخزر، نقله إلى العربية وقدم له سهيل زكار، دار الفكر. بيروت، ١٩٨٧م، ص١٩٨.

٩٠٨- المرجع نفسه: ص٣٠٦.

٩٠٩- المرجع نفسه: ص٩٨.

٩١٠- المرجع نفسه: ص٢٥٦.

٩١١- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٤٢.

٩١٢- ابن فضلان: المصدر السابق، ص٢٣ من مقدمة المحقق.

٩١٣- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص١٥٤.

٩١٤- دنلوب، د.م: المرجع السابق، ص٣٠٦.

المبحث الرابع:

٩١٥- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٦٠.

٩١٦- القزويني: المصدر السابق، ص٤٩٥.

٩١٧- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٦٠؛ وانظر: ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص١٢٢، ١٢٣.

٩١٨- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ الدولة العربية، الجزء الثانى، ص ٢٤٤، ٢٤٥.

٩١٩- البلاذرى: المصدر السابق، ص٢٠٠، ٢٠١؛ حسين مؤنس: المرجع السابق، ص١٣٢.

٩٢٠- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٢٤٥.

٩٢١- راجع: البلاذرى: المصدر السابق، ص٢١٠، ٢١١؛ حسين مؤنس: المرجع السابق، ص١٣٢، ١٣٣.

٩٢٢- للاستزادة، انظر: البلاذرى: المصدر السابق، ص.ص ٢١١-٢١٣.

٩٢٣- من الجدير بالذكر أن ابن دقماق أشار إلى دار في الفسطاط تعرف بدار النحاس وذكر أن الذى اختطها وردان الرومي ويكنى أبو عبيد مولى عمرو بن العاص، ويقال أنه من روم أرمينية ويقال غير ذلك. انظر: الانتصار لواسطة عقد الأمصار، الجزء الرابع، ص٦٠، وقد أشار ابن خلدون إلى أن أشناس التركى عندما ولى مصر من قبل الخليفة العباسى استخلف عليها ضمن من استخلف، على بن يحيى الأرمنى، الذى قدم إلى مصر في شهر ربيع سنة ٢٢٦هـ، ثم عزله بعد سنتين وثمانية أشهر. انظر: تاريخ ابن خلدون، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص٣٥٦.

٩٢٤- ابن الصيرفي: المصدر السابق، ص٥٥، ٥٦.

٩٢٥- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص١٤٤، ١٤٥.

٩٢٦- ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص٧٧.

٩٢٧- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٩٣.
٩٢٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق ص١٩٤.
٩٢٩- ابن عبد الظاهر: الروضة البهية الزاهرة في خطط المعزية القاهرة، حققه وقدم له وعلق عليه ايمن فؤاد سيد، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٣٥، ١٣٦.
٩٣٠- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٩٤.
٩٣١- تل باشر: عرفها ياقوت الحموى بأنها قلعة حصينة وكورة واسعة في شمالي حلب. بينها وبين حلب يومان، وأهلها نصارى أرمن، ولها ربض وأسواق، وهي عامرة آهلة. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٤٠.
٩٣٢- المقريززى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص١٥٩.
٩٣٣- جان، كلود جارسان: ازدهار وانهيار حاضرة مصرية قوص، ترجمة بشير السباعى، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م ص٧٢.
٩٣٤- انظر: الحجارى: المصدر السابق، ص٢١٧؛ عصام الدين عبد الرؤوف: بحث بعنوان "الأيام الأخيرة في حياة الدولة الفاطمية"، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، الكتاب الذهبى للاحتفال الخمسينى بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة ١٩٨٧م، ص١١٧.
٩٣٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٩٣.
٩٣٦- مصطفى عبد الله شيحة: دراسات في العمارة والفنون القبطية، ح٥ ص٢٩٩.
٩٣٧- المرجع نفسه، ص٤٢.
٩٣٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٩٣، ١٩٤.
٩٣٩- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص٤٢.
٩٤٠- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص ١٩٥.
٩٤١- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤٢.
٩٤٢- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق. ص١٩٠.
٩٤٣- محسن محمد حسين: الجيش الأيوبي في عهد صلاح الدين، تركيبه، تنظيمه، أسلحته، بحريته، وأبرز المعارك التي خاضها، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م، ص١٩٧.
٩٤٤- الجاحظ: التبصرة بالتجارة، في وصف ما يستظرف في البلدان من الأمتعة الرفيعة، والأعلاق النفيسة، والجواهر الثمينة، تحقيق حسن حسنى عبد الوهاب التونسى، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٣٥م، ص٣٤؛ وانظر: حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٧٧.
٩٤٥- متز، آدم: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى، ترجمة محمد عبد الهادى أبوريدة، الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٣٥٤.
٩٤٦- المرجع نفسه: الجزء الثانى، ص٣٥٣.
٩٤٧- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢١٥.

٩٤٨- جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٤٠.
٩٤٩- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص٥٠.
٩٥٠- هو أخو الخليفة العباسي المعتمد، وقد كانت بينه وبين ابن طولون خلافات جسيمة. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص.ص ٢٦٣-١٦٥.
٩٥١- البلوى: المصدر السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.
٩٥٢- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٧.
٩٥٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص ٦٤.
٩٥٤- اشتهرت عدة مدن في أرمينية بصناعة المنسوجات والبسط، منها: ميافارقين التي ازدهرت فيها صناعة التكك العالية الجودة، كما كانت تصنع بها المناديل العراض وغيرها. الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص ٣٦٣، ومدينة دبيل التي كان يصنع بها البسط الصوف والوسائد والتكك والمقاعد وغير ذلك من مصنوعات الصوف الأرمني، ومصنوعاتهم لامثيل لها في جميع الأرض. المصدر نفسه، نفس المجلد، ص ٨٢٤، ومنها كذلك مدن سلماس ومرند وغيرها. ولقد كان لبعض هذه المدن شهرة واسعة في تصدير بعض منسوجاتها. راجع: المصدر نفسه، نفس المجلد، ص ٨٢٥، ٨٢٦.
٩٥٥- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص ٣٠.
٩٥٦- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص ٤١٨.
٩٥٧- الحجارى: المصدر السابق، ص٦٢.
٩٥٨- متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٣٥٤. ومن الجدير بالذكر أن مصر استوردت من أرمينية القز، الذى كان يستخرج منه اللون الأحمر الذى استعمل في صبغة المنسوجات. السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص ٤١، ويبدو أن تلك الصبغة التي استخدمت في البسط القرمزية (الحمراء اللون) التي علمت في أسيوط تقليد للفرش الأرمينية.

المبحث الخامس:

٩٥٩- عن هذا الإقليم. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٢٦.
٩٦٠- زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م، ص١، وانظر أيضا: أحمد محمود الساداتي: المرجع السابق، ص١٢٧.
٩٦١- أحمد فخرى: بحث بعنوان "بين مصر وإيران منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام"، دراسات في الفن الفارسي، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٥.
٩٦٢- فيرسرفس، ولتو: أصول الحضارة الشرقية، ترجمة رمزى يسي وأنور عبد الحليم، الألف كتاب العدد (٣٠٤)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م، ص١٤٠.

٩٦٣- للاستزادة عن حكم الفرس لمصر في هاتين الفترتين. راجع: أحمد فخري: المرجع السابق، ص.ص ٦-١٥، وانظر له أيضا: دراسات في تاريخ الشرق القديم، ص.ص ٢٠٦-٢٢١: بوزنر، ج: المرجع السابق، ص٢٥٣.

٩٦٤-بوزنر، ج: المرجع السابق،ص٢٥٣، وعن استدعاء الفرس للفنانين المصريين. انظر: ويج، رينيه: المرجع السابق، ص٤٦.

٩٦٥- أحمد فخري: بين مصر وإيران، ص١٥.

٩٦٦- المرجع نفسه: ص١٢.

٩٦٧- للاستزادة عن بناء الفرس لهذا الحصن واستكمال الروم لبنائه. انظر: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص٣٤، ٣٥: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٨٧: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٧٦: ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص٨٩؛ بتلر: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢١٤، ٢١٥؛ لينبول. ستانلي: المرجع السابق، ص٥٨.

٩٦٨- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، ص٢٣.

٩٦٩- أرجأنا هذه المرحلة الثالثة من غزو الفرس لمصر لطول المدة بين غزوهم الثاني والثالث، ولخصوصية التأثيرات الساسانية على مصر قبل الفتح العربي، مما يتطلب معالجتها بشكل منفرد عن التأثيرات الفارسية السابقة بمصر.

٩٧٠- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام. وللاستزادة، انظر: المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٠٥؛ بتلر: المرجع السابق،: الجزء الأول، ص.ص ٦٢-٨٣، والملحق الثاني من الجزء الأول، ص.ص ٤٣٢-٤٤٣.

٩٧١- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص١٥٣.

٩٧٢- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص ٦٠، ٦١.

٩٧٣- زكي محمد حسن: بحث بعنوان "إيران مفاخرها وفنونها". مجلة المقتطف، يوليو ١٩٣٨م، ص١٢؛ وانظر: بتلر: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٩٧.

٩٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ح٢ ص٨٠.

٩٧٥- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، عصر الولاة، ص١٥٣.

٩٧٦- فييت، جاستون: ملخص بحث بعنوان "المنسوجات الأثرية"، نقله محمد عبد العزيز، مجلة المقتطف، الجزء الثاني، المجلد الواحد والتسعون، يوليو ١٩٣٧م، ص١٣٨.

٩٧٧- هناك أدلة تفيد باستيراد مصر للمنسوجات الساسانية منذ القرن الثالث الميلادي، حيث عثر بها خاصة في مقابر الشيخ عبادة وأخميم على قطع من الحرير الساساني، وقد نسبت مجموعة من المنسوجات الحريرية عثر عليها في الشيخ عبادة إلى الصناعة المصرية. في حين دلت دراستها أنها من أصل ساساني وترجع إلى ما بين القرنين ٣-٦م، وزخارف أقدم هذه القطع عهدا تتكون من معينات تضم رسوما هندسية أو تعبيرات نباتية محورة، كما تنسب إلى إيران غالبا بعض المنسوجات الحريرية التي عثر عليها في

أخميم، وهي مزخرفة بأشكال نباتية محورة، من بينها أشجار نخيلية تحمل تعبيرات على شكل اللوزة المقوسة، وقد استمر استعمال هذا التعبير الزخرفي المقتبس من زخارف الحلى شائعا بعد الفتح الإسلامي. ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٣٣، ٣٤.

٩٧٨- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٨٠، ٨١.

٩٧٩- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور،ص٩.

٩٨٠- سعاد ماهر: الفن القبطي، ص١٢، ١٣.

٩٨١- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص٦٠، ٦١.

٩٨٢- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٠؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٩٨.

٩٨٣- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٢٩.

٩٨٤- انظر: السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٤٣٠.

٩٨٥- البلاذري: فتوح البلدان، ص٤٠٠.

٩٨٦- بلد مشهور في طرف مازندران قرب خوارزم وجرجان. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٤٩٢.

٩٨٧- مدينة عظيمة مشهورة بين طبرستان وخراسان. المصدر نفسه: نفس الجزء، ص١١٩.

٩٨٨- البلاذري: المصدر السابق، ص٣٢٤.

٩٨٩- حسين مجيب المصري: المرجع السابق، ص١٨٦.

٩٩٠- متز، آدم: المرجع السابق، الجز الثاني، ص٣٧٦.

٩٩١- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٣.

٩٩٢- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٤٠.

٩٩٣- هو أحد أفراد الأسرة الطاهرية التي تعد أول دولة تظفر بشبه استقلال عن الخلافة العباسية، وقد أسس تلك الدولة طاهر بن الحسين أحد قواد المأمون الذي منحه ولاية البلاد إلى الشرق من بغداد، واتخذ الطاهريون من نيسابور قاعدة لهم. انظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٧٩.

٩٩٤- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٠؛ وانظر: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص٧٣.

٩٩٥- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٠.

٩٩٦- الكندي: المصدر السابق، ص١٨٤، ١٨٥.

٩٩٧- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص٤٠، مصر في فجر الإسلام، ص١٧٦،١٧٧.

٩٩٨- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣١٠؛ حسين نصار: بحث بعنوان "دولة مهملة في تاريخ مصر الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد الثالث، مارس ١٩٥٧م، ص١٠١، ١٠٢؛ وللاستزادة عن السري بن الحكم. انظر: الكندي: المصدر السابق، ص١٦١، ١٦٢.

٩٩٩- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣١٠، وعن أبى نصر محمد بن السرى. انظر: الكندى: المصدر السابق، ص١٧٢.
١٠٠٠- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣١٠؛ حسين نصار: المرجع السابق، ص١٠٣، وعن عبيد الله بن السرى، انظر: الكندى: المصدر السابق، ص١٧٣.
١٠٠١- حسين نصار: المرجع السابق، ص١٠٣، ١٠٤، وانظر أيضا: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣١٠.
١٠٠٢- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٣٩. وللاستزادة عن الدور الذى لعبه الماذرائيون فى مصر. انظر: لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص٩٤؛ سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص٣٧، محمد أحمد زيود: المرجع السابق، ص.ص ٢٥٠-٢٥٥.
١٠٠٣- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٢١٢.
١٠٠٤- ينسبون إلى إقليم الديلم ببلاد فارس، للاستزادة عن هذا الإقليم وكوره وحدوده. انظر: ابن حوقل: صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون، ص٣١٨؛ المقدسى: المصدر السابق ص٣٥٣.
١٠٠٥- انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٨٠.
١٠٠٦- أنظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص٥٢.
١٠٠٧- انظر: المصدر نفسه: الجزء الأول، ص٤٨٠.
١٠٠٨- انظر: المصدر نفسه، الجزء الأول، ص٤٨٠.
١٠٠٩- انظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص٤٠٦.
١٠١٠- انظر: المصدر نفسه: الجزء الرابع، ص١١٦.
١٠١١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٢٤٧؛ وانظر: أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٣٠٧.
١٠١٢- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص٢٤٦.
١٠١٣- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجز الأول، ص١٩٥، ١٩٦.
١٠١٤- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٢٧٩.
١٠١٥- مدينة جليلة على ساحل بحر فارس كان فرضة الهند. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٢٩٤.
١٠١٦- عطية القوصى: المرجع السابق، ص٤٩، ح١، ص١٦.
١٠١٧- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى فى العصر العباسى"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩١م، ص١٣٥.
١٠١٨- أحمد بن عمر الزيلعى: المرجع السابق، ص٥.
١٠١٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٠٢٠- مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١١٢.

١٠٢١- عن أسباب رواج المذهب الشيعي في بلاد فارس. انظر: أحمد أمين: فجر الإسلام، ص١٧٤؛ حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص٦١، ٦٢.

١٠٢٢- هو أحد الدعاة إلى إمامة محمد بن إسماعيل بن جعفر الصادق، اشتهر بالعلم والتشيع في الأهواز وكثر دعاته فتعرض للأذى ففر إلى البصرة ومنها اتجه إلى سلمية بالشام. للاستزادة عنه، انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٤٨.

١٠٢٣- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٤١٧، ٤١٨.

١٠٢٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق: ص٦٩.

١٠٢٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

١٠٢٦- تنسب الدولة السامانية إلى سامان - خودا، أصلهم من بلخ في خراسان، وقد اعتنق سامان الإسلام، والتحق أحفاده الأربعة بخدمة الخليفة المأمون في خراسان، فأخلصوا له الخدمة، فكافأهم على إخلاصهم هذا بأن عينهم ولاة على سمرقند وفرغانة والشاش وهراة. ثم تمكن أحد أفراد هذه الأسرة وهو إسماعيل بن أحمد من هزيمة الصفارين وحمل عمرو بن الليث الصفاري إلى الخليفة العباسي فكافأه بولاية خراسان خلفا للطاهريين والصفاريين. انظر: بوزورث، كليفورد.أ: الأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دراسة في التاريخ والأنساب، ترجمة حسين على اللبودي، وسليمان إبراهيم العسكري، الطبعة الثانية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت، ١٩٩٥م، ص١٥٠، ١٥١.

١٠٢٧- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٨٣.

١٠٢٨- متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٦٨.

١٠٢٩- المقريزي: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص١١٧.

١٠٣٠- هي دولة تركية الأصل خدم أفرادها كقواد وولاة للدولة السامانية، وكانت مدينة غزنة الواقعة شرقي أفغانستان هي مركز انطلاقهم لتكوين امبراطوريتهم التي شملت خراسان وأفغانستان وشمالي الهند. للاستزادة، انظر: بوذورث، كيلفورد. أ: المرجع السابق، ص.ص ٢٤٩-٢٥١.

١٠٣١- ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥١.

١٠٣٢- انظر: ص (   ).

١٠٣٣- انظر: ص (   ).

١٠٣٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٤١١، ٤١٢.

١٠٣٥- خوزستان هو الإسم الفارسي للأهواز، وهي عدة كور تقع بين البصرة وفارس، ومن أهمها سوق الأهواز وعسكر مكرم وتستر وجنديسابور وسوس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول ص٢٨٤، ٢٨٥؛ الجزء الثاني، ص٤٠٤، ٤٠٥.

١٠٣٦- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٣، ١٤، من مقدمة المترجم.

١٠٣٧- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص٢٨١.

١٠٣٨- مدينة مشهورة بينها وبين الري سبعة وعشرون فرسخا وإلى أبهر اثنا عشر فرسخا. راجع: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣٤٢.

١٠٣٩- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٤٦، ٤٧.
١٠٤٠- محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، ص١٢٦.
١٠٤١- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٣٣.
١٠٤٢- هم من الشيعة المتأثرين بأفكار المذهب الإسماعيلي. للاستزادة عنهم انظر: بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص١١١، ١١٢؛ محمد الخضري: الرجع السابق، ص٣٤٩.
١٠٤٣- ابن ميسر: المصدر السابق، ص ٤٧، ٤٨.
١٠٤٤- ذكرها ياقوت "كوهستان"، وهي تعريب كوهستان، ومعناها موضع الجبال لأن "كوه" هو موضع الجبل بالفارسية، وربما خفف مع النسبة فقيل القهستاني، وأكثر بلاد فارس لايخلو عن موضع يقال له "قوهستان" لذلك. والمشهور بهذا الاسم فأحد أطرافها متصل بنواحي هراة ثم يمتد في الجبال طولا حتى يتصل بقرب نهاوند وهمذان وبروجرد، وجميع هذه الجبال تسمى قوهستان، وهي الجبال التي بين هراة ونيسابور، وقد أشار ياقوت أن جميع تلك الجبال على أيامه كانت في أيدي أبناء الحسن بن الصباح. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤١٦.
١٠٤٥- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء التاسع، ص٣٩٩.
١٠٤٦- ينسب إلى زوزن، وهي كورة واسعة بين هراة ونيسابور، ويحسبونها في أعمال نيسابور. انظر: ياقوت الحموي، المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٥٨.
١٠٤٧- ابن ظافر: المصدر السابق، ص٥٢.
١٠٤٨- ينسب إلى فرغانة وهي مدينة كبيرة بما وراء النهر أو قرية من قرى فارس. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥٣.
١٠٤٩- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص٢٦٧.
١٠٥٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٥، ١٦، من مقدمة المترجم.
١٠٥١- المصدر نفسه: ص٣٨، من مقدمة المترجم.
١٠٥٢- ابن الزبير: المصدر السابق، ص١٣، من مقدمة الملحق.
١٠٥٣- من أشهر وأعظم مدن بلاد فارس. عنها. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٠٦.
١٠٥٤- جمال الدين الشيال: بحث بعنوان "الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، المجلد الخامس عشر، ١٩٦١م، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٦٢م، ص١٥٠. ومن المعروف أن ابن السلار كان سنيا شافعي المذهب، وأنشأ هذه المدرسة لتدريس ذلك المذهب، للإستزادة عن هذه المدرسة وابن السلار وأسباب إنشائها في الإسكندرية. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٧، ح٢، ص٣٧.

١٠٥٥- راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١٥: المقريزى: الخطط. الجزء الثانى. ص٨، ٩؛ الدوادارى: المصدر السابق، ص١٤١؛ للاستزادة انظر: ابن عبد الظاهر. المصدر السابق، ص٢٢.

١٠٥٦- وكانت هذه الفرقة لاتعد من الجيش. انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق. ص١١١.

١٠٥٧- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص١٤٢.

١٠٥٨- تنسب إلى تستر أحد أهم مدن خوزستان. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الثانى، ص٢٩.

١٠٥٩- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٢٧١، ٢٧٢.

١٠٦٠- تنسب إلى مدينة كازرون بين البحر وشيراز. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٢٩.

١٠٦١- تنسب إلى مدينة سينيز إحدى المدن الساحلية ببلاد فارس، وهى تطل على بحر فارس، أقرب إلى البصرة من سيراف وتقرب من بلدة جنابة الفارسية. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثالث، ص٣٠٠.

١٠٦٢- تنسب إلى مدينة توز وتعرف أيضا بـ "توج" وهى مدينة بفارس قريبة من كازرون. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثانى، ص٥٦، ٥٨.

١٠٦٣- جواتيان، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣.

١٠٦٤- المسبحى: المصدر السابق، ص٤٣.

١٠٦٥- المسيحى: المصدر السابق: ص٤٣٣.

١٠٦٦- هو أبو على حسن بن محمد الميكالى الملقب باسم ضلع حسنك، لقبه به السلطان يمين الدولة أبو القاسم محمود بن سبكتكين الغزنوى، تولى خراسان من قبل هذا السلطان، ثم أصبح وزيرا فى سنة ٤١٥هـ، وقتل فى بلخ سنة ٤٣٢هـ، بأمر السلطان الجديد مسعود. انظر: المصدر نفسه: ح١، ص٤٢؛ المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص١٣٧، ح١ من نفس الصفحة؛ ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٦٠.

١٠٦٧- المسبحى: المصدر السابق، ص٤١، ٤٢.

١٠٦٨- أشار محمد عبد العزيز مرزوق، أنه ربما كان من ثمار التقارب بين بنى بويه والفاطميين فى مصر، وفود الكثير من الفنانين والصناع الإيرانيين إلى مصر. انظر له: المرجع السابق، ص١٨.

١٠٦٩- هى مدينة بأرض اليمامة. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٧١.

١٠٧٠- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٥٦.

١٠٧١- المقدسى: المصدر السابق، ص٤٠٩، ٤١٦. ويبدو أن مصر قد عرفت المنسوجات التسترية قبل العصر الفاطمى، حيث كان أحمد بن عيسى بن حسان أبو عبد الله

المصري (ت٢٤٣هـ بسامراء) يعرف بالتستري، لأنه كان يتاجر في الثياب التسترية. وقيل إنه كان يسافر إلى تستر. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٣١.

١٠٧٢- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣.

١٠٧٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٤٣٤. عرفت في بغداد في الجانب الغربي بين دجلة وباب البصرة محلة التستريين، وهي نسبة لمن كان يسكنها من أهل تستر. وكان يعمل بها الثياب التسترية. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٣١.

١٠٧٤- راجع جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣.

١٠٧٥- المقدسي: المصدر السابق، ص٤٢٣؛ وانظر: متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٣٤٨.

١٠٧٦- فييت، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ص٨٥.

١٠٧٧- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٤١٢.

١٠٧٨- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٥٦.

١٠٧٩- جواتياين ، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

١٠٨٠- قرئ توقيع هذا الفنان "ابن نظيف الآمدي" نسبة إلى مدينة آمد بإيران، كما قرئ أيضا "ابن نظيف الآمري" نسبة إلى الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله. انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "أبو القسم مسلم بن الدهان" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠، ص١١٤. على أن الباحث يرجع نسبته إلى آمد، إذ كان من الشائع نسبة الخزافين إلى موطنهم كالمصري والبصري والشامي والتبريزي، عن نسبتهم إلى أشخاص، ويؤخذ في عين الاعتبار أن "آمد" كانت جغرافيا تتبع "ديار بكر". انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الأول ص٥٦.

١٠٨١- المقريزي: الخطط، الجزء الثاني، ص٣١٨.

١٠٨٢- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٢٧٦، ٣٨٤، ٣٨٥.

١٠٨٣- متدز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٣٤٨، ٣٤٩.

١٠٨٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٣١.

١٠٨٥- المصدر نفسة، ص٩٢.

١٠٨٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٥٣.

١٠٨٧- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص٤١٧.

١٠٨٨-المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٦، ٤١٧.

١٠٨٩- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ح٤ ص٢٣٣.

١٠٩٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ح١ ٢٦٤.

١٠٩١- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٢٣٨.

١٠٩٢- عنه، انظر: ص (   ).

١٠٩٣- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٨.

١٠٩٤- بلدة متوسطة بين واسط والبصرة والأهواز (خوزستان). انظر: ياقوت الحموى، المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣٢٨.

١٠٩٥- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٩٦، ٣٩٧؛ وانظر: ابن حوقل: المصدر السابق، ص٢٣١.

١٠٩٦- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٧.

١٠٩٧- المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٤١٧..

١٠٩٨- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص٤١٨.

١٠٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ح٢ ص٢٠.

١١٠٠- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٥٠.

١١٠١- انظر: ابن المأمون: المصدر السابق، ص٥٣، ٦٧، ٧٤، ٧٦.

١١٠٢- راجع : ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٢٨٠، ٢٨١. كما لدينا مدينة بالصين تسمى سوسة وقد كان لها شهرة فائقة في صناعة المنسوجات الحريرية. انظر: الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢١٠.

1103- Serjeant, R. B., Op. Cit. P. 158.

١١٠٤- سوف نتناول ازدهار صناعة المنسوجات بهذه المدينة، عند الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر والمغرب الإسلامى في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

١١٠٥- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٩٤.

١١٠٦- ابن حوقل: المصدر السابق، ص٢٣١.

١١٠٧- انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٧.

١١٠٨- مدينة جليلة من أهم مدن كرمان. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٩٥.

١١٠٩- ابن حوقل: المصدر السابق، ص٢٧١؛ الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٤٣٥؛ وانظر: متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٣٥١.

١١١٠- مدينة عظيمة عرفت أيضا بـ "أبرشهر". انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٣٣١.

١١١١- المقدسى: المصدر السابق، ص٣٥١، ٣٣٣.

١١١٢- المصدر نفسه: ص٣٥٣.

١١١٣- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٤٣٩.

١١١٤- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٣٨.

١١١٥- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٩٥.

١١١٦- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثالث، ص١٢٧.

١١١٧- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٧٢.

١١١٨- سوف نتناول ازدهار صناعة المنسوجات في بلاد ما ورا النهر، عند الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر وما وراء النهر في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

١١١٩- انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق. الجزء الرابع، ح١، ص٩٥.

١١٢٠- المقريزى: الخطط. الجزء الأول، ص٤١٧، اتعاظ الحنفا: الجزء الثاني، ص٢٨٤.

١١٢١- انظر: المقريزى: الخطط. الجزء الأول. ص٣٨٦: نريمان عبد الكريم أحمد: المرأة في مصر في العصر الفاطمي، سلسلة تاريخ المصريين. العدد (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٣٢. وربما عرفت بعض هذه المنسوجات في مصر خلال العصر الطولوني. راجع: البلوى: المصدر السابق. ص١١٩، ١٢٠.

١١٢٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص٣٢٣: وانظر: المقدسي: المصدر السابق، ص٣٦٧.

١١٢٣- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص١٧٧.

١١٢٤- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٥٧.

١١٢٥- راجع: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٤٠، ١٤١، ١٧٤.

١١٢٦- بالإضافة إلى ما سبق ذكره من المدن الإيرانية التي صدرت تلك المنتجات إلى مصر، فمن المرجح أن مصر قد استوردت أيضا العديد من تلك المنتجات من مراكز فارسية أخرى أفاضت المصادر التاريخية في ذكر ازدهار صناعة المنسوجات بها، كما أن بعضها كانت تصدر منتجاتها إلى الخارج، وإن لم يرد صراحة ذكر تصديرها إلى مصر ومن أهم هذه المدن: مرو وآمد. انظر: الجاحظ: المصدر السابق، ص٢٩، ٣٠. ومدينة الطيب وبصنا. انظر: الإدريسي، المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٩٧. ومدينة جنابة. انظر: المصدر نفسه: نفس المجلد، ص٤١٢. ومدينة أصبهان. انظر: المصدر نفسه: نفس المجلد، ص٦٧٧. ومدينة جرجان. المصدر نفسه: المجلد الثاني، ص١١٩.

١١٢٧- انظر: باريت: بحث بعنوان "الفن الإسلامي ببلاد فارس"، تراث الإسلام، لآربرى وآخرين، ترجمة أحمد عيسى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م، ص١٦٧، ١٦٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مارس ١٩٦٣م، ص١١٥، ١١٦:

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Trois Fragments De Céramique Lustrée Areprésentations Humaines. Extrait de la Revue Des Études Islamiques, XXXVIII 12. Paris, 1970, p. 361.

وعن ظهور التأثيرات الفاطمية في الخزف الإيراني ذى البريق المعدني. انظر: Lane, A, Op. Cit., p. 37؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص١٥١؛ منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي، ح١ ص٤٨، ٤٩.

٠٨ هرس مكس فهرس مقتنيات دار الآثار العربيه ولمحة في تاريخ فن المعمار وسائر الفنون الصناعية بمصر ترجمة علي بهجت المطبعة الاميرية بمصر القاهرة ١٩٠٩ ص٥٣

١١٢٠ صاحب هذا الراى هو العالم بيرار نقلا عن سى بدر أثر الفن القبطى على الفن الاسلامي في التحف المنقولة. ص٢٦٣

١٣ حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ص٦٦

١١٣٠ حسين مجيب المصرى، المرجع السابق ص٢٠٠، ٢٠١

١١٣٢ . المرجع نفسه. ص١٩٩. ٢٠٠. وللاستزادة عن تشبه الخلفاء الفاطميين بالمراسم الساسانية. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق. ص.ص ٦٢٩-٦٣٢

١١٣٣ - الحجارى: المصدر السابق. ص٢٣.

١١٣٤ - ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى. دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٢-١٩٨٣م، ص٤٢.

١١٣٥ - كانت لمصر علاقات أيضا مع هذه الأقطار سوف نتناولها فيما بعد، إلا أنها لم تكن على نفس قدر علاقاتها مع إيران.

١١٣٦ - بنيون، لورنس: المرجع السابق، ص٤٩.

١١٣٧ - زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٢.

١١٣٨ - زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٩١.

١١٣٩ - المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٩٢؛ وانظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص٣، ٤.

١١٤٠ - بدر الدين، و.ل.حى: المرجع السابق، ص٢٤.

١١٤١ - المرجع نفسه: ص٣٢.

١١٤٢ - زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٩١.

١١٤٣ - من الجدير بالذكر أن إيران كانت تحتكر تجارة الحرير الصينى وتعيد تصديره إلى الامبراطورية الرومانية. انظر: بدر الدين، و.ل.حى: المرجع السابق، ص١٨. كما كان الصينيون معجبين بالمنسوجات الحريرية الساسانية حتى أن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين. زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٢١١.

١١٤٤ - زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص٧.

١١٤٥ - حسن محمد الهوارى: المرجع السابق. ص٨١٣. (شكل ٦).

١١٤٦ - رايس. د.ت: المرجع السابق. ص٦١

١١٤٧ - زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية. ص٢١٦

١١٤٨ - سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق. ص ٢٣١

١١٤٩ - بدر الدين. و.ل.حى المرجع السابق ص٢٥٨

١١٥٠- سعيد حامد الصدر: الخزف، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م، ص١٢٨.
١١٥١- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٨٤.
١١٥٢- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص٣٤.
١١٥٣- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ١١١، ١١٢، ١١٣).
١١٥٤- للاستزادة عن التأثيرات الصينية في الخزف الإيراني، انظر:
Zhiyan, Li., and Wen, Cheng., Chinese Pottery and Porcellain, Tradition Chinese Art and Culture, Translated into English by Ouyang Caiwei, Second Printing, China, 1989. P. 163.
١١٥٥- سعيد الخادم: فن الخزف، سلسلة كتابك، العدد (٩٤) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٣٣.
١١٥٦- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٥٩، ٦٠.
١١٥٧- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٩٣.
١١٥٨- أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص٢٥١.
١١٥٩- راجع: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص.ص ١١٦-١١٨.
١١٦٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٩، ٦٠.
١١٦١- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٥١.
١١٦٢- لطفي عبد الوهاب: العرب في العصور القديمة، ص١٩.
١١٦٣- للاستزادة، انظر: بارتولد: تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة أحمد السعيد سليمان، الألف كتاب الثاني، العدد (٢٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦م، ص٥٦، ٥٧.
١١٦٤- للاستزادة، انظر: المرجع نفسه: ص٥٨، ٥٩.
١١٦٥- حسن أحمد محمود: الإسلام في آسيا الوسطى، ص١٣١.
١١٦٦- يلاحظ أن الفترات التي تتناولها الدراسة تقتصر على ما يقابلها في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي، وهي الفترة التي يعالجها البحث.
١١٦٧- انظر: محمد مصطفى: الخزف الإسلامي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص٢٠؛ متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٣٧، ٣٨.
١١٦٨- عصام الدين عبد الرؤوف: تاريخ الإسلام في جنوب غرب آسيا في العصر التركي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣٧.
١١٦٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص١٧١.
١١٧٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص١٦٦.
١١٧١- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٩٠.

١١٧٢- يضاف إلى ذلك ممتلكاتها فى الهند، وهى تخرج عن الدراسة فى هذه الجزئية وعن ممتلكات الدولة الغزنوية. انظر: ابن خلدون: المصدر السابق. المجلد الرابع. القسم الرابع، ص٤٣٢.

١١٧٣- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص١٨٥.

١١٧٤- آصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق، ص٢١.

١١٧٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٨٧.

١١٧٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٩٦، آصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق. ص٢١.

١١٧٧- للاستزادة عن هذه الدولة وتواريخ حكمها. انظر: بوزورث، كليفورد، أ: المرجع السابق، ص.ص ١٦٧-١٧٠.

١١٧٨- آصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق، ص١.

١١٧٩- حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٦٥، ٦٦.

١١٨٠- راجع: زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٨٧.

١١٨١- ديماند: المرجع السابق، ص٣٨، ٣٩.

١١٨٢- محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص١٦٣؛ وانظر: كونل، أرنست: المرجع السابق، ص٨٤.

١١٨٣- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٧٤.

١١٨٤- ديماند: المرجع السابق، ص٣٨.

١١٨٥- المرجع نفسه: ص ٣٨، ٣٩.

١١٨٦- نظرا لارتباط إيران الوثيق بأواسط آسيا من ناحية والعراق من ناحية أخرى، فمن المرجح أن إيران أسهمت فى نقل التأثيرات التركية إلى العراق فى العصر العباسى، ومن العراق وصلت بعض تلك التأثيرات إلى مصر.

المبحث السادس:

١١٨٧- النرشخى: المصدر السابق، ح٢ ص١٩، وقد عرفت بلاد الترك أيضا باسم: ما وراء النهر، آسيا الوسطى، إقليم بخارى الكبرى والهيطل. للاستزادة عن بلاد الترك وحدودهم الجغرافية. انظر: فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابع، ص٢١، ٢٢؛ لسترنج، كى: بلدان الخلافة الشرقية وإيران وأقاليم آسية الوسطى منذ الفتح الإسلامى حتى أيام تيمور، نقله إلى العربية وأضاف إليه تعليقات بلدانية وتاريخية وأثرية ووضع فهارسه بشر فرنسيس وكوركيس عواد، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م، ص٤٦٧؛ آصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق، ص١؛ بارتولد: المرجع السابق، ص٧؛ سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ح١ ص٢٨؛ أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق، ص١٦٥.

١١٨٨- عن نقوش أورخون. انظر: بارتولد: المرجع السابق، ص١٨.

١١٨٩- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص١٣٥.

١١٩٠- أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق، ص٥٩، ٦٠.

١١٩١- عبد اللطيف إبراهيم: المرجع السابق، ص٨٢، ٨٣.
١١٩٢- محمد توفيق الحناوي: المرجع السابق، ص٥٢.
١١٩٣- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص٤١، ٤٢؛ وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص٣٥٦.
١١٩٤- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٤٢؛ وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص٣٥٦.
١١٩٥- عن هذه الأحداث. راجع: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ٣١٢-٣١٤؛ ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثالث، ص٣٥٦؛ سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص.ص ٤١-٤٣.
١١٩٦- آصلان آبا، اوقطاي: المرجع السابق، ص٩.
١١٩٧- على أن يؤخذ في الاعتبار كما سبق الإشارة أن جميع مظاهر الاعتراف بالولاء والسيادة كانت قائمة للخلافة العباسية وهي ذكر اسم الخليفة في الخطبة ونقشه على شريط الطراز والعملة.
١١٩٨- رغم الاجماع على أن أحمد بن طولون كان تركيا حقا، إلا أن هناك خلاف حول مدي صلته بطولون المولى التركي. انظر: حسن أحمد محمود: حضارة مصر الإسلامية - العصر الطولوني، ص١٦.
١١٩٩- بوزورث، كليفور. أ: المرجع السابق، ص٧٥.
١٢٠٠- البلوي: المصدر السابق، ص٣٣.
١٢٠١- حسن أحمد محمود: المرجع السابق، ص١٦.
١٢٠٢- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٩١.
١٢٠٣- آصلان آبا، اوقطاي: المرجع السابق، ص٩.
١٢٠٤- راجع: ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص٤٠؛ حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ص٢٨، وللاستزادة عن لقب "إخشيد" انظر له : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، ص١٣٦.
١٢٠٥- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص٢٤٥.
١٢٠٦- المرجع نفسه: ص١٣٧.
١٢٠٧- راجع ما ذكر في هذا الصدد في الجزء الخاص بدور الصلات الحضارية بين مصر والعراق في نقل التأثيرات الفنية الوافدة. وسوف يتنال فيما بعد بشيء من التفصيل علاقة زخارف سامراء الجصية - التي ظهرت بمصر في العصر الطولوني- بالفن التركي.
١٢٠٨- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٢٢، ٢٣، وانظر له:
Le Tulunides, p. 289.
١٢٠٩- انظر: محمد جمال الدين سرور: الحضارة الإسلامية في الشرق، ص٨٣.
١٢١٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٢، ١٣.

١٢١١- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثامن، ص٢٦٧؛ المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص١٩١، ١٩٢.
١٢١٢- ابن ظافر: المصدر السابق، ص٥٣.
١٢١٣- المصدر نفسه، ص٥١.
١٢١٤- عن مدينة فرغانة بما وراء النهر، وقرية فرغانة بفارس. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥٣.
١٢١٥- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٣٣.
١٢١٦- من الجدير بالذكر أن الفاطميين عملوا جاهدين على محاولة استمالة الدولة التركية الغزنوية التي قامت في خراسان وأفغانستان وشمالي الهند، فقد راسل الخليفة الحاكم السلطان الغزنوى محمود بن سبكتين، ثم قام ابنه الخليفة الظاهر بمكاتبته وإرسال الهدايا له، إلا أن محاولاتهما باءت بفشل ذريع. للاستزادة. انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٥١.
١٢١٧- عن أحداث الصراع بين الجيش الفاطمي وجيش أفتكين. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص.ص ٢٣٨-٢٤٣.
١٢١٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٢٨٠.
١٢١٩- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص١٥٤، ١٥٥. وعن دخول العزيز إلى مصر بأفتكين والأسرى. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٤٤.
١٢٢٠- انظر: المقريزى: الخطط، الجزء الثاني، ص١٠.
١٢٢١- المسبحي: المصدر السابق، ص٤٩.
١٢٢٢- وكان منهم أيضا أولاد خسرو دلهي، وأولاد ملوك الكرك (جرجيا) وأبناء ملوك الديلم. انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١١. ومن المعتقد أنهم كانوا يمثلون البعثات التي وفدت على مصر للتوسع في معرفة المذهب الفاطمي. ح١ من نفس المصدر والصفحة.
١٢٢٣- للاستزادة عن هذه الأحداث. أنظر: المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص٢٧٣ وما بعدها؛ ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الأول، ص٧٦.
١٢٢٤- انظر: منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي، ص١٧، ١٨. وإن كان من المعتقد أن حركة البساسيرى في بغداد قد ولدت احتكاكا حضاريا بين الفاطميين والسلاجقة من قبل. المرجع نفسه: ص١٥. وعن حركة البساسرى. انظر: ص ( ).
١٢٢٥- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٣٥، ٣٦.
١٢٢٦- انظر: محمد جمال الدين سرور: النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، ص ٦٠، ٦١؛ أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٤٦.
١٢٢٧- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٩، ٣٠.

١٢٢٨- المرجع نفسه: ص ٢٠،١٩. وعن هذه المدرسة وظروف انشائها. انظر: جمال الدين الشيال: المرجع السابق. ص١٥٠.
١٢٢٩- للاستزادة عن هذه الأحداث. انظر: أبو شامة: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٥٤؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق. ص٧، ٨.
١٢٣٠- انظر: المرجع نفسه: ص٣١٣.
١٢٣١- المقدسي: المصدر السابق، ص٢١٢.
١٢٣٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق. ص٦١٤: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٤.
١٢٣٣- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٦١٤.
١٢٣٤- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمى، ص٢٥، بدر الدين، و.ل.حى: المرجع السابق، ص١٢٤.
١٢٣٥- وهى قارورة على هيئة سمكة، محفوظة في متحف الهرميتاج بلننجراد. انظر:
The Arts of Islam., p. 122. No. 104.
١٢٣٦- فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص٢٥.
١٢٣٧- طه ندا: بحث بعنوان "بخارى"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد التاسع عشر ١٩٦٥م، ص٥٤. وللاستزادة عن ازدهار صناعة المنسوجات فى آسيا الوسطى. انظر: النرشخي: المصدر السابق، ص٣٩.
١٢٣٨- طه ندا: المرجع السابق، ص٥٤.
١٢٣٩- الكرباس: نوع من النسيج القطنى الخشن يشبه الدمور. النرشخي: المصدر السابق، ح٥ ص٣٠.
١٢٤٠- المصدر نفسه: ص٣١، ٣٩. وعن نسبة الثياب الدندنجية إلى زندنه وشهرتها. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٥٤؛ إتنجهاوزن، ريتشارد: أثر الفنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية، ص١٠٢. ومن مدن ما وراء النهر الأخرى التى اشتهرت بصناعة المنسوجات مدينة الطواويس، ويدار، خوارزم، وغاغان. وقد اشتهر بعضها بتصدير منتجات إلى الخارج. عن هذه المدن. انظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٤٩٥، ٥٠١، ٦٩٩، المجلد الثانى، ص٧١٢.
١٢٤١- انظر: ص (   ).
١٢٤٢- سوف نتناول ذلك بشيء من التفصيل عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الطنافس فى مصر.
١٢٤٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص٨٤.
١٢٤٤- أصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق، ص١.
١٢٤٥- أصلان آبا: المرجع نفسه، ص٢.

٢٤ بارتولد و المرجع السابق ص٨
١٢٤٧ بلد عظيم في ثغور الترك وراء سيحون قريب من كاشغر النويرى المصدر السابق الجزء السادس والعشرون ج٣ ص٥٢
١٢٤٨ النويرى المصدر نفسه الجزء السادس والعشرون. ص٥٢ ٥٣
١٢٤٩ لقد اعترفت جمهورية الصين عقب قيامها رسميا في عام ١٩١٢م بخمس مجموعات عنصرية كبرى كان الترك أحدها واتخذت علما يحتوى على خمس خطوط خمس نجمات حاليا يمثل كل منها عنصرا من العناصر الخمسة. فاللون الاحمر. يمثل العنصر الصيني. والأصفر عنصر المانشو. والأزرق. العنصر المغولي. والأبيض. العنصر التركي والأسود: العنصر التبتي. ويكثر الأتراك في إقليم سينكيانج. انظر: بين. تشستر. أ: الشرق الأقصى. موجز تاريخي. ترجمة حسين الحوت. سلسلة الألف كتاب العدد (٥٩)، مكتبة مصر. القاهرة، بدون، ص١
١٢٥٠- انظر: زكي محمد حسن: إيران، مفاخرها، فنونها، ص١٢؛ آصلان آبا، اوقطاي: المرجع السابق، ص٥، ٦.
١٢٥١- بدر الدين، و.ل.حي: المرجع السابق، ص١٢٤.
١٢٥٢- المرجع نفسه: ص١٢٣. وللاستزادة عن التأثيرات الصينية في فنون ما وراء النهر. انظر: فامبرى، أرمينيوس: المرجع السابق، ص٤٥؛ زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص١٤.
١٢٥٣- بدر الدين، و.ل.حي: المرجع السابق، ص٢٥٢. وللاستزادة عن أنواع التحف الصينية التي انتقلت إلى العرب من آسيا الوسطى. انظر ما ذكره في ص٢٥٢، ٢٥٨. من نفس المرجع. وعن دور آسيا الوسطى في نقل التأثيرات والسلع الصينية إلى العراق في العصر العباسي. انظر ص (١٧٧).
١٢٥٤- يرى بعض الباحثين أن "المغول أو المغل قبيلة من التتر" جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الرابع، ص٥٠٧. ويذكر البعض الآخر أنه "على الرغم من أن التتار كانوا قبائل مستقلة عن المغول فقد عرف المغول بالتتار. كما أطلق عليهم أيضا اسم (المغول) فاشتهروا في التاريخ بهذين الاسمين". فؤاد عبد المعطي الصياد. المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٧، وما نود أن نؤكد عليه أن أشير غالبا إلى المغول باسم التتار. شبولر،ب: المرجع السابق، ص٢٠، وأن المغول هم الذين سموا أنفسهم باسم التتار. بارتولد، و: المرجع السابق، ص٥٠، ١١٤
١٢٥٥- شوبلر. ب: المرجع السابق. ص١٩ تتعمد الدراسة اقتباس فقرات لهؤلاء الباحثين دون حذف أو إضافة أو إعادة صياغة. نظرا لحساسية ذلك الموضوع.
١٢٥٦- انظر: ص٧ من مقدمة المترجم.
١٢٥٧- انظر. ص٧ من تقديمه للكتاب
١٢٥٨- فؤاد عبد المعطي الصياد المرجع السابق. الجزء الأول ص٢٤ ٢٥
١٢٥٩ . المرجع نفسه الجزء الاول ص٢٠

١٢٦٠- سيديو، ل.أ: المرجع السابق، ص٢٣١.
١٢٦١- محمد الخضرى: المرجع السابق، ص٤٥٣.
١٢٦٢- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣٩٨.
١٢٦٣- العينى: السيف المهند فى سيرة الملك المؤيد "شيخ المحمودى"، حققه وقدم له فهيم محمد شلتوت، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢١.
١٢٦٤- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الاول، ص٣٩٨.
١٢٦٥- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٢٠.
١٢٦٦- انظر موقعهم على الخريطة (شكل ٢٨).
١٢٦٧- شبولر، ب: المرجع السابق، ص ٢٠.
١٢٦٨- فؤاد عبد المعطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٩.
١٢٦٩- انظر موقعهم على الخريطة (شكل ٢٨).
١٢٧٠- فؤاد عبد المطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول ص٢. ويعد شبولر،ب: من أنصار نسبة قبيلة الكرايت إلى المغول. انظر له: المرجع السابق، ص٢٠.
١٢٧١- فؤاد عبد العطى الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٤، ٢٥.
١٢٧٢- بارتولد، و: المرجع السابعق، ص٦٠.
١٢٧٣- أبن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٩٢.

المبحث السابع:

١٢٧٤- سعيد محمد حذيفة الغامدى: المرجع السابق، ص١٥.
١٢٧٥- أبو المعالى أطهر المباكبورى: المرجع السابق، ص٣، ٤.
١٢٧٦- للاستزادة انظر:
Dhavalikar, M. K., Early Contacts, India and Egypt Influences and Interaction, `Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993, pp. 39-44.
1277- Ibid., p. 44.
1278- Yahya, Lutfi, A. W., Trade Relations. India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p. 53.
وللاستزادة : انظر: السيد محمد يوسف: المرجع السابق، ص١١:
Dhavalikar, M. K., Op. Cit., pp. 44-45.
1279- Joshi, M. C., Transmission of Ideas and Imaqery, India and Egypt Influences and Innteraction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p.67.
وانظر: مقبول أحمد: المرجع السابق، ص١٠٣.
1280- Dhavalkar, M. K., Op. Cit., p. 46.

١٢٨١- لطفي عبد الوهاب: دراسات في العصر الهلينستي، ص٣٠٥.
١٢٨٢- للاستزادة، انظر:
Seif-el-Din, Mervat., Interaction in Art, India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, pp. 85-91.
١٢٨٣- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٤٧، ٤٨.
1284- Yahya, Lutfi., A. W., Op. Cit., p. 56.
وانظر: السيد محمد يوسف: المرجع السابق، ص١٤.
١٢٨٥- مني بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ح٤، ص١٢٤.
1286- Dhavalkar, M. K., Op. Cit., p. 5.
١٢٨٧- صاحب هذا الرأي هو مونريه دي فيلار. نقلا عن: مني بدر: المرجع السابق، ح٤، ص١٢٤.
١٢٨٨- راجع Joshi, M. C., Op. Cit., pp. 77-82.
١٢٨٩- راجع: لبيب حبشي وزكي تاضروس: في صحراء العرب والأديرة الشرقية، مكتبة مدبولي، صفحات من تاريخ مصر، العدد (٢٠)، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٢.
١٢٩٠- يوساب السرياني: الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٣.
١٢٩١- رقم السجل ٧٠٢١.
١٢٩٢- نقلا عن: مني بدر: المرجع السابق، ص١٢٤.
١٢٩٣- انظر: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٧؛ السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٦٤؛
Salem, Sahar, A., Commerce and one Faith, India and Egypt Influences and Interaction, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993, p. 99.
١٢٩٤- يذكر جواتياين، س.د: أن تجارة الهند كانت بمثابة العمود الفقري لاقتصاد عالم العصور الوسطى عامة والإسلامي على وجه الخصوص. انظر له: المرجع السابق، ص٢٥١.
١٢٩٥- راجع: حسن أحمد محمود: الإسلام في آسيا الوسطى، ص٢٣٦-٢٣٧.
١٢٩٦- انظر: ص (   ).
١٢٩٧- مدينة من نواحي الهند قرب غزنة، وتعرف أيضا باسم "مولتان"... انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص١٨٩، ٢٢٧.
١٢٩٨- عصام الدين عبد الرؤوف: المرجع السابق، ص٦١، ٦٢.
١٢٩٩- المقدسي: المصدر السابق، ص٤٨٢.
١٣٠٠- محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية، ص٦٢، ٦٣.

١٣٠١- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٨٩.
1302- Salem, Sahar. A . Op Cit . pp. 93-94.
١٣٠٣- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٣٠.
١٣٠٤- ابن الكندى: المصدر السابق، ص٥١.
1305- Salem, Sahar,, A., Op. Cit., p. 93.
١٣٠٦- انظر: سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام،ص٣١، أحمد بن طولون، ص٢٠٥.
١٣٠٧- سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص٣١.
١٣٠٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص١٣٠.
١٣٠٩- ابن جبير: رحلة ابن جبير، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصرى، القاهرة، بدون، ص٦٣.
١٣١٠- المصدر نفسه: ص٦١.
١٣١١- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣٨٣.
١٣١٢- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٥٦.
1313- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 93.
١٣١٤- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٥٩، ٢٦٠.
١٣١٥- المرجع نفسه: ص٣٠٩.
1316- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 93.
١٣١٧- ترجع أقدم إشارة إلى التجارة الكارمية فى المصادر التاريخية إلى ما أورده المؤرخ ابن أيبك الدوادارى عن تأخر وصول التجار وانقطاع الكارم فى سنة ٤٥٦هـ/١٠٦٣م، وإن لم يوجد فى المصادر التاريخية التى ترجع إلى هذه الفترة ما يؤكد ذلك. وترجح هذه الإشارة أن الكارم كان معروفا قبل هذا التاريخ، ويؤيدها مئات من أوراق الجنيزة التى ترجع إلى العصر الفاطمى والتى تشير إلى أن التجارة الكارمية عرفت فى عصر الفاطميين. انظر: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٣٠٨. وكانت عدن وعيذاب وقوص والفسطاط أكبر مراكز التجارة الكارمية. المرجع نفسه: ص١٣١. ولم يعرف بالتحديد ما تعنى كلمة "الكارمية". فقد ذكر القلقشندى أن هذا الاسم لامعنى له ويقال أن اسمه الكانمى نسبة إلى الكانم (بلاد فى وسط أفريقيا) وكان يقيم منهم طائفة فى عصر تتاجر فى البهار المجلوب من الهند واليمن. ويرجح أحد الباحثين أن يكون اسم الكارمية مأخوذا من مدينة قوص التى تواجد بها التجار الكارمية وكانت لهم نقابة بها، وأنه وربما كان كريم اسم أو لقب لأول تاجر منهم أو تاجر من أشهر تجارهم وانسحب اسمه على الطائفة فسموا الكارمية، أو كانت عائلة اشتغلت بهذه التجارة تدعى الكارمية نسبة جدهم كريم. أو ربما اشتهروا بالكرم وحولت الصفة إلى اسم دال عليهم. راجع: شوقى عبد القوى عثمان: تجارة المحيط الهندى فى عصر السيادة الإسلامية (٤١-

٩٠٤هـ/١٤٩٨-٦٦١م) عالم المعرفة العدد (١٥١)، الكويت، ذو الحجة ١٤١٠هـ/ يوليـو - تموز ١٩٩٠م ،ح١ ص٦٩.

١٣١٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٣١٠.

١٣١٩- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٨٤.

١٣٢٠- انظر: ح (   ) ص (   ).

١٣٢١- راجع: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٨٩، ٢٩٠.

١٣٢٢- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص٧٠؛ وانظر: شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص٦٩.

١٣٢٣- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٦٤.

١٣٢٤- المرجع نفسه: ص٢٦٤.

١٣٢٥- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص٢١. وهناك ثمة إشارات تفيد استيراد مصر لمثل تلك المعادن الخام من الهند. انظر: أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٢٦٩. ويصعب علينا الاعتقاد في هذا الرأى فمن غير المعقول أن تصدر مصر تلك المعادن إلى الهند ثم تعود وتستوردها من هناك.

١٣٢٦- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص٢٢.

١٣٢٧- ربيع حامد خليفة: المرجع نفسه، ص٢١.

١٣٢٨- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٤٦؛ وانظر: القزوينى: المصدر السابق،: ص٥٥.

١٣٢٩- الإدريسى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢١٢.

1330- Salem, Sahar, A., Op. Cit., p. 107.

١٣٣١- المسبحى: المصدر السابق، ص١٨٦.

١٣٣٢- وقد اجتمع به فى مصر الرحالة أبو حامد الغرناطى فى عام ٥١٢هـ. انظر: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص٩١.

١٣٣٣- الداواداري: المصدر السابق، ص٤٤٠.

١٣٣٤- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨١م، ص٤٦، ٤٧.

المبحث الثامن:

١٣٣٥- عال عبد الحفيظ حمزة: بحث بعنوان "ملامح من المجتمع الصينى، فى ضوء بعض كتابات الرحالة إبان العصور الوسطى (ق٤-٨هـ/ ١٠-١٤م)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الخامس عشر، أبريل ١٩٩٤م، ص١٣٦.

١٣٣٦- بدر الدين، و. ل. حى: المرجع السابق، ص١٣؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٠؛ عادل عبد الحفيظ حمزة: المرجع السابق، ص١٣٤.

١٣٣٧- للاستزادة: انظر: بدر الدين، و.ل.حى: الرجع السابق، ص١٤.

١٣٣٨- زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص٧، ٨.

١٣٣٩- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم، ص٥٥؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٢٤.

١٣٤٠- استطاعت هذه الأسرة مد حدود الصين إلى منغوليا وجنوب منشوريا، وأصبحت كوريا دولة تابعة لها، كما اعترفت القبائل التركية التي تقطن حوض نهر تاريم بسيادة الصين عليها. وفي عهد هذه الأسرة زاد الرخاء زيادة كبيرة، كما شجعت التجارة. انظر: بين، تشستر. أ: المرجع السابق، ص١٢.

١٣٤١- كانت هذه الأسرة تسيطر على أقاليم الصين الجنوبية، وقد اتخذت من مدينة "هانج تشو" Hang Tcheo عاصمة لها. انظر: فؤاد عبد المعطي الصياد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢١.

١٣٤٢- تشو نينغ: القوميات المسلمة في الصين، ترجمة: وجيه هواوي تشينغ، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين، ١٩٨٨م، ص١، ٢.

١٣٤٣- راجع: هايد: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٤٤.

١٣٤٤- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣١.

١٣٤٥- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص٢٠٥.

١٣٤٦- ابن الكندي: المصدر السابق، ص٥١.

١٣٤٧- بدر الدين، و. ل. حي: تاريخ المسلمين في الصين في الماضي والحاضر. دار الإنشاء للطباعة والنشر، لبنان، طرابلس، بدون، ص٢٣، ٢٤.

١٣٤٨- سيدة إسماعيل كاشف: علاقة الصين بديار الإسلام، ص٢٩.

١٣٤٩- للاستزادة، انظر: تاريخ الصين، الجزء الأول، سلسلة كتب "سور الصين العظيم"، مجلة "بناء الصين"، بكين، ١٩٨٦م، ص٨٧؛ محمد فتحي الشاعر: المرجع السابق، ص٢٠، ٢١.

١٣٥٠- راشد البراوي: المرجع السابق، ص٢٢٥؛ وانظر: عطية القوصي: المرجع السابق، ح٢ ص١٥.

١٣٥١- محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص١٠٩.

١٣٥٢- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٤٠.

١٣٥٣- محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص١٠٩.

١٣٥٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٩٣.

١٣٥٥- المصدر نفسه: نفس الجزء والقسم، ص٢١٢.

١٣٥٦- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٤٠.

١٣٥٧- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص٢٨٢.

١٣٥٨- انظر: ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٥٥: المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٥، اتعاظ الحنفا: الجزء الثاني، ص٢٨٥: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٤١٥، ٤١٦.

١٣٥٩- المقريزي: الخطط، الجزء الثاني، ص٤١٥.

١٣٦٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص٤٢٠.
١٣٦١- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الأول ص٢٨٢، ٢٨٣.
١٣٦٢- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٨.
١٣٦٣- للمرايا الصينية طابع خاص يميزها عن غيرها من المرايا الأخرى التى تماثلها وتعاصرها، فقد كان شكلها مستديرا أو مربعا أو مثمنا ذا فصوص أو ناقوسيا. وتمتاز بالنتوء البارز الذى يوجد فى ظهرها، كما كان السطح المصقول لبعضها مقعرا ليسمح بانعكاس الوجه كله. وكلما قلت مساحة المرأة كلما زاد تقعير السطح. ووجود هذه الظاهرة فى المرايا الصينية تجعلهامختلفة تماما عن المرايا الإسلامية التى كان سطحها المصقول مستويا. كما امتازت المرايا الصينية عن مثيلاتها اليونانية والرومانية فى أن الزخارف فيها كانت مصبوبة من معدن المرآه نفسه وليست مضافة كما هو الحال فى المرايا الثانية. أحمد ممدوح حمدى: معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، مطبعة دار الكتب. القاهرة، ١٩٥٩م، ص٦٩، ٧٠.
١٣٦٤- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٥.
١٣٦٥- ابن المأمون: المصدر السابق،، ص٨٧.
١٣٦٦- الفرند: الحرير الملون وتصنع منه الثياب. شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ح٤، ص٥٢.
١٣٦٧- الكيمخا: من اللغة الصينية "كمخا" بكسر الكاف ومعناه الديباج أو الحرير الصينى المنسوج بخيط الذهب. المرجع نفسه: ح٦ ص٥٢.
١٣٦٨- راجع: الجاحظ: المصدر السابق، ص٢٦؛ ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص٧٠؛ الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٥٤؛ عطية القوصى: المرجع السابق، ص٢٠٧؛ شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص٥٢؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، ص٢١١.
١٣٦٩- شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص٢٣٣.
١٣٧٠- جلس "هوانغ. تى" على عرش الصين فى سنة (٢٣٣٢ق.م). انظر: بدر الدين. و.ل.حى: العلاقات بين العرب والصين، ص٢.
١٣٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٤٢.
١٣٧٢- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٢٣٦.
١٣٧٣- راجع: تاريخ الصين، الجزء الأول، ص٨٧.
١٣٧٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٧٦.
١٣٧٥- المرجع نفسه: نفس الجزء ص٧٤.
١٣٧٦- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٨٤.
١٣٧٧- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص٩٧.
١٣٧٨- عن الثياب العتابية. انظر: ص (١٥٩).
١٣٧٩- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٠٦.
١٣٨٠- المصدر نفسه: نفس المجلد. ص٢٠٧.

١٣٨١- المصدر نفسه: نفس المجلد. ص٢١٠.
١٣٨٢- بدر الدين، و.ل.حي: المرجع السابق. ص٢٦٢: نريمان عبد الكريم: المرجع السابق. ص١٤٦.
١٣٨٣- بدر الدين. و.ل.حي: المرجع السابق. ص٢٥٤: وانظر: محمد مصطفى: المرجع السابق. ص٥.
١٣٨٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق. ص٥٧.
١٣٨٥- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار، ص١١٢.
1386- Lane, A., Op. Cit., p. 10
١٣٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل العصر الفاطمي. ص١٧٩.
١٣٨٨- محمد عبد العزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية في العالم، ص٥٦.
١٣٨٩- عن اهتمام الصين بهذه الصناعة في عصور ما قبل التاريخ وما كشف بها عن لقى أثرية.
انظر: ولتر، فيرسرفس: المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٢، ١٥٦.
١٣٩٠- للاستزادة، انظر:
Zhiyan, Li and Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 8-12.
١٣٩١- سعد الخادم: المرجع السابق، ص٣١.
١٣٩٢- ابن بطوطة: رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م، ص٦٢٧، ٦٢٨.
١٣٩٣- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٤٦؛ القزويني: المصدر السابق. ص٥٥، ١٠٦.
١٣٩٤- انظر: شوقي عبد القوي عثمان: المرجع السابق، ص٢٣٥.
١٣٩٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٨٤.
١٣٩٦- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص٩٧.
١٣٩٧- المصدر نفسه: نفس المجلد: ص٢١٠.
١٣٩٨- المصدر نفسه: نفس المجلد: ص٢١١.
١٣٩٩- تاريخ الصين: الجزء الأول، ص٨٧.
١٤٠٠- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص٧٧.
١٤٠١- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين. ص٥٦، بين الآثار الإسلامية في العالم، ص٥٦؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٧.
١٤٠٢- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول. ص١٦٥.
١٤٠٣- عن: محمد محمود زيتون: المرجع السابق، ص١١٠.
١٤٠٤- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول. ص٢١٢.
١٤٠٥- المصدر نفسه: نفس المجلد، ص٢١١، ٢١٢.
١٤٠٦- بنيون. لورنس: المرجع السابق، ص٥٨.

الفصل الثانى
مصر وأفريقيا

المبحث الأول : مصر وشمال أفريقيا

المبحث الثاني: مصر وأفريقيا السوداء.

أ - مصر وشرق أفريقيا

ب- مصر وغرب ووسط أفريقيا

المبحث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر وشمال أفريقيا في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يقصد بشمال أفريقيا أو بلاد المغرب العربي، تلك المنطقة التي يحدها من الشرق بلاد برقة ومن الغرب البحر المحيط المعروف بالكبير (المحيط الأطلسي)، ويحدها عن الشمال البحر الرومي (البحر المتوسط) ومن الجنوب الصحراء الفاصلة بين بلاد السودان وبلاد البربر. وتشمل بلاد المغرب العربي ثلاث ممالك: مملكة إفريقية وهي المغرب الأدنى وقاعدتها في صدر الإسلام مدينة القيروان، ثم مملكة المغرب الأوسط وقاعدتها تلمسان وجزائر بني مزغنة، ثم مملكة المغرب الأقصى[1] وقاعدتها مدينة فاس (شكل ٣٠).

ونظراً لاشتراك مصر في حدودها الغربية مع بلاد المغرب فكان من الطبيعي أن يكون لها منذ العصور القديمة صلات مختلفة مع هذه البلاد. ويكفي أن نشير في ذلك إلى صلات مصر الفرعونية مع الحضارة القرطاجنية - في تونس- والتي تأثرت بالحضارة الفرعونية إلى أبعد حد[2].

ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره على مصر أخذت العلاقات بينها وبين بلاد المغرب في التوثق، إذ كانت مصر هي نقطة انطلاق القوات الإسلامية لفتح بلاد المغرب. فبمجرد أن تم لعمرو بن العاص فتح مصر ثم برقة بعث بالقائد عقبة بن نافع حتى بلغ زويلة[3]، وصار ما بين برقة وزويلة للمسلمين[4]. وكتب عمرو إلى الخليفة عمر بن الخطاب يخبره أنه قد ولى عقبة بن نافع الفهري المغرب فبلغ زويلة وأن من بين برقة وزويلة سلم كلهم حسنة طاعتهم قد أدى مسلمهم الصدقة وأقر مُعاهدهم الجزية[5]. وبعد أن فتح عمرو مدينة أطرابلس رغب في استمرار فتوحه في بلاد المغرب، فكتب إلى الخليفة عمر بن الخطاب يستأذنه في فتح إفريقية، فكتب إليه عمر: "لا إنها ليست بإفريقية ولكنها المفرقة غادرة مغدور بها لايغزوها أحد ما بقيت[6]".

ولما ولى عبد الله بن سعد بن أبي سرح أمر مصر والمغرب في خلافة عثمان بن عفان، كان يرسل المسلمين في جرائد خيل فيصيبوا من أطراف إفريقية ويغنموا، ثم كتب إليه الخليفة يأمره بغزوها وأمده بجيش عظيم فيه الكثير من الصحابة[7]. وتمكن عبد الله بن سعد بن أبي سرح من هزيمة جيش ملكهم جرجير وقتله، ثم بث السرايا فأصابوا غنائم كثيرة، فطلب أهل إفريقية من عبد الله أن يأخذ منهم مالاً على أن يخرج من بلادهم، فقبل ذلك وعاد إلى مصر ولم يول عليهم أحداً ولم يتخذ بها قيرواناً[8].

ولما انتقلت الخلافة الإسلامية إلى بني أمية استمر دور مصر في فتح بلاد المغرب. على يد واليها معاوية بن حديج السكوني الذي خرج إلى إفريقية بأمر الخليفة معاوية بن أبي سفيان على رأس جيش من حامية مصر سنة ٤٤هـ/٦٦٤م، وتمكن من هزيمة جيش بيزنطي كبير نزل من البحر عند سوسة واستولى على حصن جلولاء ثم عاد إلى مصر محملاً بالغنائم[9]. وقد ورد أن معاوية بن حديج نزل أثناء غزوته في مكان يقال له القرن، وقيل إنه حفر فيه آباراً وبنى فيه مساكن وسماها قيرواناً وظل بها مدة إقامته بإفريقية حتى عاد إلى

مصر، وأنه قد اختط تلك المدينة قبل تأسيس عقبة بن نافع للقيروان[10].

وفي عام ٥٠هـ/ ٦٧٠م أرسل معاوية بن حديج بالقائد عقبة بن نافع الذى تمكن من غزو إفريقية واختط بها مدينة القيروان[11]. على أن إفريقية لم تصبح ولاية قائمة بذاتها تتبع الخلافة مباشرة، بل ظلت ملحقة بولاية مصر، فعندما عزل الخليفة معاوية بن أبى سفيان عقبة بن نافع عن إفريقية، أمر بأن تجمع المغرب مع مصر لواليها مسلمة بن مخلد الذى خلف معاوية بن حديج فى ولاية مصر، فقام ابن مخلد بتولية إفريقية لأحد مواليه وهو أبو المهاجر[12].

وفى ولاية عبد العزيز بن مروان على مصر من قبل أخيه عبد الملك بن مروان، استمرت مصر فى تحمل أعباء فتح بلاد المغرب، بقيادة حسان بن النعمان[13]، وليس أدل على تبعية تلك البلاد إلى مصر، أنه إثر الوحشة بين عبد العزيز بن مروان وحسان أن أمر عبد العزيز حسان بن النعمان بالقدوم إلى مصر وعزله وولى عوضاً عنه موسى بن نصير[14].

وهناك مظهران حضاريان يرتبطان بمصر وإفريقية أثناء ولاية حسان بن النعمان على إفريقية، أولهما: قدوم أعداد كبيرة من أهل مصر إلى القيروان، إذ كتب عبد الملك بن مروان إلى أخيه عبد العزيز بمصر أن يوجه إلى معسكر تونس ألف قبطى بأهله وولده وأن يحملهم من مصر ويحسن عونهم حتى يصلوا إلى تونس، وكتب إلى حسان يأمره أن يبنى لهم دار صناعة تكون قوة وعدة للمسلمين[15]. ولاشك أن لذلك أثره فى زيادة ارتباط بعض أهالى مصر بإفريقية. وثانيهما: أنه بعد قدوم حسان من إفريقية إلى عبد العزيز بن مروان بمصر، أهدى حسان إلى عبد العزيز مائتى جارية من بنات ملوك الروم والبربر، بل إن عبد العزيز لم يكتف بذلك فسلبه جميع ما كان معه من الخيل والأحمال والأمتعة والوصيفات والوصفان، وكان حسان قد احتاط من ذلك فعهد إلى إخفاء الجوهر والذهب والفضة فى قرب الماء، وأظهر مادون ذلك من الأمتعة والدواب والرقيق والأموال، ثم رحل حسان بما بقى له حتى قدم إلى الوليد بن عبد الملك بالشام[16]. وهنا إشارة إلى تواجد العناصر والأمتعة المغربية بمصر فى فترة مبكرة من تاريخها الإسلامى.

وقام القائد موسى بن نصير الذى ولاه عبد العيز بن مروان والى مصر - بعد عزل حسان بن النعمان- بمتابعة سلسلة فتوح بلاد المغرب[17]، وكان يكتب إلى عبد العزيز بذلك ويرسل إليه بالغنائم[18].

وعلى أية حال، فتذكر "سيدة إسماعيل كاشف" أنه فى عام ٨٦هـ، أرسل الخليفة الوليد بن عبد الملك إلى إفريقية موسى بن نصير والياً على البلاد يحكمها من القيروان وتتبع الخليفة مباشرة، وهكذا أصبحت إفريقية منذ ذلك الحين ولاية مستقلة فى حكمها عن مصر، بعد أن كانت منذ بدء الفتوح تتبعها فى الإدارة وتتلقى منها الجيوش ألفاتحة[19]. وإن كان كل من ابن الأثير والمراكشى قد أشارا إلى أن دور مصر فى إفريقية وبلاد المغرب قد استمر بعد ذلك بكثير، فذكر المراكشى أن عبيد الله بن الحبحاب قدم إلى إفريقية فى ربيع الآخر سنة ١١٦هـ "وكان أول الأمر كاتباً. ثم تناهت به الحال إلى ولاية مصر وإفريقية والأندلس والمغرب، فاستخلف على مصر ابنه القاسم، واستعمل على الأندلس عقبة بن

الحجاج السلولي، واستعمل على طنجة وما والاها من المغرب الأقصى ابنه إسماعيل. ثم عمر ابن عبد الله المرادي"[٢٠]. وذكر ابن الأثير أنه في سنة ١١٧ هـ استعمل هشام بن عبد الملك على إفريقية والأندلس عبيد الله بن الحبحاب "وأمره بالمسير إليهما - وكان والياً على مصر- فاستخلص عليها ولده وسار إلى إفريقية واستعمل على الأندلس عقبة بن الحجاج واستعمل على طنجة ابنه إسماعيل وبعث حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع غازياً إلى المغرب فبلغ السوس الأقصى وأرض السودان"[٢١]. أي أن والي مصر عبيد الله بن الحبحاب قد جمعت له إلى جانب مصر ولاية المغرب والأندلس. فكان له من العريش إلى المغرب الأقصى إلى الأندلس وما بين ذلك[٢٢].

وفي العصر العباسي استمر دعم مصر السياسي والحربي والمالي يتدفق على بلاد المغرب. فقد امتدت سلطة صالح بن علي بن عبد الله العباسي فترة ولايته الثانية على مصر (١٣٦-١٣٧هـ) إلى بلاد المغرب وفلسطين؛ كذلك نراه في ولايته هذه يولي أبا عون على جيوش المغرب. كما قام الخليفة أبا جعفر المنصور بضم برقة إلى والي مصريزيد بن حاتم (١٤٤-١٥٢هـ[٢٣]. وكان الدعم المالي يصل من مصر إلى إفريقية حتى قيام الدولة الأغلبية سنة ١٨٤هـ، فنجد أن إبراهيم بن الأغلب[٢٤]- مؤسس هذه الدولة- قام في نظير طلبة عن هارون الرشيد بولاية إفريقية أن يتنازل عن مائة ألف دينار كانت تحمل من مصر إلى إفريقية وتعهد بدفع أربعين ألف دينار إلى الخلافة في بغداد[٢٥].

وكان للدولة الأغلبية في إفريقية (١٨٤-٢٩٦هـ) ثمة علاقات مع مصر، بل إن صلاتها بها كانت قبل قيام تلك الدولة، فإبراهيم بن الأغلب مؤسس هذه الدولة كان من وجهاء جند مصر ثم خرج منها متوجهاً إلى إفريقية وكان والياً عليها آنذاك هرثمة بن أعين من قبل هارون الرشيد[٢٦]. وكان ابن الأغلب قد تلقى العلم في مصر على يد فقيهها الليث بن سعد[٢٧]. وقد وهب له الليث جلاجل أم ولده لمكانته منه، وقال الليث فيه يوماً "ليكونن لهذا الفتى شأن"[٢٨].

وقد عاصرت الدولة الطولونية في مصر (٢٥٤-٢٩٢هـ) حقبة من فترة حكم الأغالبة في إفريقية وخاصة فترة حكم إبراهيم الثاني (٢٦١-٢٨٩هـ)، تلك الفترة التي شهدت توطيد أحمد بن طولون لسلطانه في مصر إلى السنين الأخيرة التي ضعفت فيها الدولة الطولونية وأذن نجمها بالأفول[٢٩].

وفي خلال فترة حكم إبراهيم الثاني حاول العباس بن أحمد بن طولون سنة ٢٦٧هـ الاستيلاء بجيش من مصر على إفريقية إلا أنه لم يتمكن من ذلك وعاد دون أن يحقق شيئاً[٣٠]. ويبدو أن إبراهيم هذا قد توجه ببصره أيضاً نحو مصر. فقد ذكر المستشرق وليم ميور "Muir" في كتابه الخلافة أن أحمد ابن طولون قد حارب إبراهيم الثاني الذي اتجهت أطماعه إلى الشرق بعد انتصاراته الباهرة التي أحرزها في صقلية، وإن كانت "سيدة إسماعيل كاشف" وصفت رأي "Muir" هذا بعدم الدقة[٣١]. وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء أن الأغالبة كانوا يتنبئون بالخروج إلى مصر والشرق، وأن أبناء إبراهيم بن الأغلب- الذي غادر مصر وكله أسى- لابد أن روادهم حلم العودة إليها يوماً كفاتحين، إلا أنهم لم

يقوموا بأية محاولة فى سبيل ذلك[٣٢].

وعلى أية حال فلم تكن محاولة العباس بن أحمد بن طولون دخول القيروان، أو تفكير الأغالبة فى الاستيلاء على مصر، تقف حائلاً أمام استمرار العلاقات بين مصر وإفريقية. فقد دلت بعض الإشارات أن العلاقات بين الرعايا، كانت ودية بصفة مستمرة، وكانت مصر فى هذه الفترة مرحلة هامة فى طريق الرحلة، والحج، والتجارة مع الشرق، وقصدها طلبة العلم من القيروان، وطالت إقامة بعضهم بها فتأثروا بها تأثراً عميقاً[٣٣]. أما على المستوى التجارى بين الدولتين، فعلى الرغم من ندرة المعلومات المتاحة عنها، فمن المرجح أن الرخاء الاقتصادى الذى شهدته مصر فى العصر الطولونى، قد استفاد شيئاً من عمليات التبادل التجارى التى كانت تمر عبر مصر بين الشرق وإفريقية وباقى المغرب الإسلامى[٣٤].

ومما يؤكد أهمية مصر ومكانتها لدى الأغالبة، أنه إثر هزيمة جيش زيادة الله الثالث- آخر الولاة الأغالبة بإفريقية (٢٩٠-٢٩٦هـ)- من أبى عبد الله الشيعى داعية عبيد الله المهدى الفاطمى، لم يجد زيادة الله أمامه سوى اللجوء إلى مصر[٣٥] عسى أن تساعده الخلافة العباسية فى استرجاع إفريقية؛ واستمراراً لدور مصر فى مساندة ولاة إفريقية، وبالفعل طلب الخليفة العباسى المقتدر من والى مصر عيسى النوشرى الذى تولاها بعد القضاء على الطولونيين، أن يعد حملة لمساعدة زيادة الله فى استرداد إفريقية من الفاطميين، إلا أن ظروف الخلافة العباسية ومصر حالت دون تنفيذ ذلك[٣٦].

ويهمنا من أمر هروب زيادة الله إلى مصر نقطتين، أولهما: أنه خرج من رقادة[٣٧] محملاً بما خف من الجوهر والمال وفاخر متاعه وخزائنه[٣٨]. وثانيهما: ما ورد بأن زياة الله قد اصطحب معه فى سفره مما اختار من خدمة الصقالبة ألفى صقلبى تحت كل واحد فرس، وفى وسط كل واحد منهم منطقة ذهب، وأنه كما ذكر "الدواداى" دخل الجيزة بجميع عسكره، ثم أتى الفسطاط، وأنزل دار ابن الجصاص، ثم توجه إلى بغداد بعد إقامته بمصر ثمانية أيام، وأنه تخلف عنه عامة من كان معه[٣٩].

وتكمن أهمية تلك الإشارة الأخيرة فى أن الصقالبة الذين صحبوا زيادة الله من رقادة قد ظلوا فى مصر، ومن ثم فقد تواجد فى مصر عام ٢٩٦هـ أعداد كبيرة من الصقالبة، ومن الطبيعى أن يحملوا معهم كثيراً من العادات والتقاليد التى كانت شائعة فى بلاط بنى الأغلب فى إفريقية، بالإضافة إلى احتفاظهم ببعض الذخائر والتحف التى وفدت معهم من رقادة.

ومنذ قيام الدولة الفاطمية فى إفريقية وبسط نفوذها على بلاد المغرب العربى[٤٠] دخلت علاقات مصر مع بلاد المغرب طوراً جديداً وهاماً فى تاريخ العلاقات بين الجانبين. فقد حرص الخلفاء الفاطميون بإفريقية على امتلاك مصر، لما لموقعها من عظيم الأهمية[٤١] سياسياً وحربياً، وخاصة أنه كان لولاة هذا القطر ولاية الشام والحجاز، فكان امتلاك مصر امتلاكاً لهذين البلدين العظيمين، وتأسيس نفوذ الفاطميين، السياسى والدينى، فى ثلاثة من المراكز الإسلامية الكبيرة وهى: الفسطاط والمدينة ودمشق[٤٢]. كما أن الاستيلاء على مصر يفتح أمامهم الطريق إلى حاضرة الخلافة العباسية فى بغداد نفسها، علاوة على ما كانت

تشكله مصر من قوة اقتصادية كبيرة[٤٣] وصلاحيتها لنشر الدعوة الإسماعيلية[٤٤].

وقد فطن الفاطميون إلى أهمية مصر بالنسبة لهم. وذلك عند وصول عبيد الله المهدى إلى القيروان حيث أدرك أنها لن تستطيع تحقيق أهداف الخلافة الفاطمية وذلك لقلة مواردها، ولمقاطعة علماء المالكية ومقاومتهم لهم. ثم بسبب الطبيعة الجغرافية الجبلية للشمال الأفريقي وصعوبة السيطرة عليها، كما أن رغبتهم في أن يكونوا الحكام الوحيدين للعالم الإسلامي يحتم عليهم التوجه نحو الشرق وإلى مصر بصفة خاصة. إذ كان العالم الإسلامي بحاجة إلى مركز متوسط يتولى قيادته. وموقع مصر الاستراتيجي في ملتقى قارات ثلاث وسيطرتها على طرق التجارة الدولية التي تربط أوربا بالهند غني عن البيان[٤٥].

وليس أدل على ما شكلته مصر من أهمية للفاطميين ما ذكره القاضي النعمان بن محمد من أن المهدى عندما أمر ابنه القائم بالمسير إلى مصر، قال له القائم "يا أمير المؤمنين، قد خولك الله ومكنك وأعطاك من الدنيا مافيه سعة وكفاية فعلام تغم نفسك وتشغل صدرك؟ دع هذا حتى يأتي الله به عفواً. فقبض (المهدى) كفه اليسرى وقال: نعم، هذا المغرب في قبضتي هذه- وبسط اليمنى- ولكن كفى هذه من المشرق صفر. إن ثقل عليك ما أمرتك به، خرجت بنفسي. قال (القائم): بل أنفذ لما أمرت به يا أمير المؤمنين وأسارع اليه"[٤٦].

وربما كان من أهم الأسباب التي دعت الفاطميين للتفكير في التوجه نحو مصر والتخلي عن مقر حكمهم في إفريقية، عدم اطمئنانهم على نشر دعوتهم ونجاحها في إفريقية، ويفهم ذلك مما ذكره الخليفة المعز لدين الله من اتهامه لأهل إفريقية بالجهل وقوله: "وقد ابتلانا الله برَعْيِ الحمير الجُهَّال فإنا لم نزل نتلطف هدايتهم ومسايرة أحوالهم إلى أن يختم الله لنا بالحسنى والخروج من بين أظهرهم على أحمد حال"[٤٧]. ولاشك أن المعز كان يعلم بمدى ما حققته الدعوة الشيعية في مصر. تلك الدعوة التي أصابت بها نجاحاً ملحوظاً منذ نشأتها على يد ابن سبأ[٤٨]. كما ظهرت تلك الدعوة بمصر لبني الحسن بن على ابن أبي طالب، وذلك في ولاية يزيد بن حاتم (١٤٤-١٥٢هـ) في خلافة أبي جعفر المنصور، إذ بايع الناس علياً بن محمد بن عبد الله بن الحسن بن عبد الله بن الحسن بن علي[٤٩]. ووجد إدريس بن عبد الله أحد أحفاد الحسن بن علي، معونة من بعض الشيعة في مصر أثناء عبوره بها متوجهاً إلى المغرب عقب موقعة فخ قرب مكة عام ١٦٩ هـ، بل ونجحوا في مساعدته على الهروب من مصر وحمله إلى المغرب. حيث نجح في تأسيس أول دولة شيعية في المغرب وهي الدولة الإدريسية (١٧٢-٣١٤هـ)[٥٠]. واستطاع القاسم بن إبراهيم بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب، الاستتار في مصر في خلافة المأمون، ودعا لنفسه بعد وفاة أخيه محمد. وبث دعاته وهو على حال استتاره رهاء عشر سنين. فبايعه أهل مكة والمدينة والري وقزوين وطبرستان وبلاد الديلم وكاتبه اهل البصرة والأهواز وحثوه على الظهور. مما دعى الخليفة العباسي في التشدد في طلبه. فلم يطب للقاسم المقام في مصر. فعاد إلى الحجاز ومنها إلى تهامة[٥١]. كما لجأ كثير من العلويين إلى مصر بسبب ضعف سيطرة العباسيين عليها في بعض الأحيان. ففي عام ٢٣٦ هـ

قام المتوكل بحبس الطالبين فى سامراء وورد كتابه إلى والى مصر بترحيل الأشراف العلويين، فقدموا إلى العراق، ثم أمروا بالخروج إلى المدينة. على أن الكثير منهم قد أفلت من هذا الترحيل، وسرعان ما ثاروا وبايعوا واحداً منهم، فورد كتاب الخليفة المنتصر إلى والى مصر بأن يضع قيوداً متعسفة على هؤلاء الطالبيين فى مصر(٥٢). ومن ناحية أخرى فقد بث العلويون الإسماعيلية دعاتهم سراً فى مصر كما بثوهم فى كل مكان من العالم الإسلامى، وهذا يفسر ظهور الحركات العلوية المتتابعة فى مصر فى أواخر عصر الولاة وفى أوائل الدولة الطولونية(٥٣).

وقد بلغ الشيعة من الكثرة فى مصر خلال العصر الطولونى، إلى الحد الذى ذهب فيه بعض العلماء أن عصر أحمد بن طولون كان عهد إفراط دعاة الشيعة فى أكثر الأقطار الإسلامية وكانت لهم فى مصر نفسها عدة ثورات(٥٤)، بل إن أخا أحمد بن طولون وهو موسى بن طولون الذى كان بطرسوس، لما غضب عليه أحمد بن طولون أمر بلبس البياض وهو إعلان ميله إلى الشيعة(٥٥).

ومن مظاهر ازدياد النفوذ الشعبى فى مصر أيضاً، أن عبيد الله المهدى- مؤسس الدولة الفاطمية- نزل بمصر وهو فى طريقه من الشام إلى بلاد المغرب. ورحب به أتباعه فى مصر وكان على رأسهم داعيته أبو على الذى هيأ له سبل الإقامة فى مصر، عن طريق اتصاله ببعض المخلصين للمذهب الإسماعيلى ممن كان لهم منزلة كبيرة عند والى مصر آنذاك(٥٦). بل ويرجح بعض العلماء أن والى مصر عيسى النوشرى (ت٢٩٧هـ) الذى نجح فى القبض على عبيد الله المهدى عاد وأطلق سراحه، وأن ذلك كان بمساعدة شيعة الفاطميين من وجهاء القوم فى مصر ومن عامة المصريين(٥٧).

ويبدو أن الدعوة الفاطمية فى مصر قد انتشرت وجذبت إليها كثيراً من الأنصار، حتى أن ذكا الرومى والى مصر (٣٠٣-٣٠٧هـ) قد خشى استفحال أمر هذه الدعوة، فأخذ فى اضطهاد القائمين بها، فقام بسجن الكثير منهم والتنكيل بهم(٥٨).

ومما سبق يتضح أن مصر كانت منذ بداية ظهور الدولة الفاطمية فى بلاد المغرب سنة ٢٩٧هـ، مهيأه لقبول الدعوة الفاطمية، وكان ولاتها من الضعف بمكان فى مواجهة تلك الدعوة التى سرت بين عامة الشعب وخاصتهم، وإن كان هناك محاولات من بعض هؤلاء الولاة فى كبح جماح تلك الدعوة إلا أنها لم تؤت ثمارها. ومن ثم فقد حرص الفاطميون منذ استقرارهم فى إفريقية وتأسيس دولتهم على توجيه خمس حملات بغية الاستيلاء على مصر، حققت أربع منها (فى الفترة من ٣٠١-٣٢٤هـ) نجاحات محدودة فى فرض سيطرتهم على بعض الجهات الواقعة فى غرب مصر مثل الإسكندرية والفيوم والجيزة، ولم يكتب النجاح إلا للحملة الخامسة التى أرسلت فى عام ٣٥٨هـ/٦٦٩م بقيادة جوهر الصقلى(٥٩).

وإذا ما أغضضنا الطرف - مؤقتاً- عن الحملة الخامسة والتى أصبحت مصر بعدها تابعة للفاطميين، فسوف نجد أن الحملات الأربع التى سبقتها لم تقف عند حد الصدام العسكرى بين القوات الفاطمية وجند مصر، بل عملت هذه الحملات على نشر الدعوة الفاطمية فى مصر، ولقيت نجاحاً ملحوظاً فى ذلك، إذ كان الفاطميون يحرصون على أن

يدمجوا بين صفوف جندهم دعاة اندسوا بين المصريين، ونشروا بين كثير منهم عقائد المذهب الفاطمي، بل وكان للخلفاء الفاطميون أنفسهم نصيب وافر في تشجيع هذه الدعوة[٦٠]. ونعطي على ذلك مثلاً بالحملة التي قام بها القائم أبو القاسم سنة ٣٠٧هـ في خلافة أبيه المهدي وهي المعروفة بالحملة الثانية، والتي استغرقت عاماً كاملاً، فقد وجدت تلك الحملة لها أعواناً بالإسكندرية والفسطاط والصعيد، وقيل أن القائم كان يكاتب وجهاء أهل مصر بالنثر والشعر يدعوهم إلى معونته والدخول في طاعته[٦١].

وعلى أية حال فلم يبدأ الحكم الإخشيدي في مصر إلا وكانت الدعوة الفاطمية قد تغلغلت في شريان المجتمع المصري، وفي ذلك يذكر أحد العلماء أن النزعة السياسية والمذهبية في مصر قد أصبحت منذ أيام الإخشيد في جانب الفاطميين[٦٢]. وقد قطعت تلك الدعوة في عهده شوطاً طويلاً في طريق الوصول إلى أهدافها. ويكفي أن نعرف أن الدعاة الفاطميين في عهد الإخشيد كانوا يمارسون نشاطهم بصورة علنية، ولم يعانوا في سبيل نشر دعوتهم وترويجها بين أبناء الشعب المصري أي لون من ألوان الضغط أو الاضطهاد بسبب ميولهم الفاطمية، بل على العكس فقد كان أحد الرجال البارزين من أنصار الفاطميين وهو أبو الحسن محمد بن عبد الوهاب يعمل مستشاراً شخصياً للإخشيد[٦٣].

وقد أدى نمو الدعوة الفاطمية في مصر إلى محاولة البعض الخروج على الإخشيد لصالح الفاطميين، إذ انتهز ابن السراج العلوي (محمد بن يحيى بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن موسى بن علي ابن أبي طالب) فرصة خروج الإخشيد لقمع بعض الحركات الخارجة عليه في الشام، فتوجه إلى الصعيد، ونهب بعض بلاده، ولكنه لم يبلغ من القوة إلى حد التصدي للدولة الإخشيدية، وسرعان ما سار إلى برقة ودخل في سلطان الخليفة الفاطمي[٦٤].

ولم يقف الفاطميون عند حد استمالة أفراد الشعب المصري إلى مذهبهم، بل نجدهم يكثفون محاولاتهم أيضاً في استمالة رؤوس الحكم. ومن تلك المحاولات مكاتبة الخليفة القائم أبو القاسم للإخشيد، يستلينه للدخول في طاعته ويحرضه على العباسيين. ولما وصلت تلك الرسالة إلى الإخشيد احتج إلى رسول القائم بأنه لايقرأ ولا يكتب ولا يجوز له أن يبوح بما في نفسه إلى كاتب، ثم قال له: "وأنا أتدبر الجواب فأجيب عنه ويصل مع من أثق به وأسلك من حسن الموالاة مالم يكن غيري يسلكه[٦٥]".

ومن مظاهر العلاقات بين الإخشيد والقائم ما أشار إليه ابن سعيد من مشروع مصاهرة بينهما، فقد ذكر أن الإخشيد كتب إلى القائم يعرض عليه ابنته للزواج من ابنه المنصور ولي عهده، وأن القائم قرأ رسالة الإخشيد على مستشاريه فأشاروا عليه بإجابة طلبه، فكتب له: "وصل كتابك وقد قبلنا ما بذلت وهي وديعة لنا عندك وقد نحلناها من بيت مالنا قبلك مائة ألف دينار فتوصل ذلك إليها"[٦٦]. ويفهم من هذا النص أن القائم كان يفرض أن الإخشيد دخل في طاعته وأن للقائم في ذمته مالاً للخزانة الفاطمية، وأنه منح ابنة الإخشيد مائة ألف دينار من هذا المال المستحق للفاطميين[٦٧].

وليس أدل على تنامي العلاقة بين الاخشيد والقائم، أنه إثر مسير محمد بن رائق

الخزرى إلى الشام قاصداً مصر بمباركة من الخليفة العباسي. شرع الإخشيد في إقامة الخطبة للخليفة الفاطمي القائم والخروج على الخلافة العباسية[٦٨]. بل إن الإخشيد خوفا من هزيمته من ابن رائق عبأ عدة مراكب في البحر، تكون جاهزة لنقله إذا وقع المكروه إلى بلاد الروم أو المغرب[٦٩].

ومن مظاهر الصلات بين الفاطميين بالمغرب والإخشيديين بمصر، ما ذكره القاضي النعمان من تعرض جزيرة أقريطش[٧٠] سنة ٣٥٠هـ لغزو الروم وأن تلك الجزيرة كانت آنذاك من أهل دعوة صاحب مصر (وهو أبو الحسن على بن الإخشيد ٣٤٩-٣٥٥هـ) وتجمعهم به دعوة آل عباس، وأن خيرات تلك الجزيرة وأطعمتها كانت تمير أهل مصر، وهداياهم تصل إلى عمالها، إلا أن صاحب مصر عجز عن نصرتهم فكتب إلى الخليفة الفاطمي المعز لدين الله رسالة يعرض عليه التعاون بين أساطيل مصر وأساطيل المعز بإفريقية لنصرة أهل أقريطش[٧١].

أما بالنسبة لعلاقة كافور الإخشيدى بالدولة الفاطمية، فيوجزها ابن تغرى بردى فى العبارة التالية: "كان يُهادى المعز صاحب المغرب ويُظهر ميله إليه، وكذلك يُذعن بالطاعة لبنى العباس ويدارى ويُخدع هؤلاء وهؤلاء وتم له الأمر"[٧٢]. ومن مظاهر ملاينة كافور للفاطميين أنه أمر فى سنة ٣٥٦هـ من طاف على المساجد وأزال منها ما كتبه الناس عليها فى مدح الصحابة وتفضيلهم على العلويين[٧٣].

كما وفد على كافور الإخشيدى دعاة المعز لدين الله من المغرب يدعونه إلى طاعته فلاطفهم، وكان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البيعة للمعز[٧٤]. بل قيل إن المعز لدين الله قدم بنفسه إلى مصر زمن كافور، وأن كافور خرج إليه هو وعبد الله بن طباطبا، فسأل ابن طباطبا المعز ما نسبك، ما حسبك؟ فرجع المعز من حيث أتى، وترجح سيدة إسماعيل كاشف أن يكون المعز قدم إلى "مكان ما" على الحدود المصرية وأن يكون كافور قد خرج للقائه ومعه ابن طباطبا للمفاوضة فى مصير البلاد[٧٥].

وقد ورد ما يفيد أن أم المعز لدين الله دخلت مصر أثناء عبورها للحج، فلما وصلت إليها استقبلها كافور الإخشيدى وأحسن إليها وخدمها وحمل إليها هدايا وبعث فى خدمتها أجناداً، فلما عادت من حجتها منعت ولدها من غزو بلاده، فلما توفى كافور بعث المعز جيوشه واستولى على مصر[٧٦].

وبوفاة كافور الإخشيدى سنة ٣٥٧هـ، اضطربت أحوال البلاد وتعرضت لسوء الأحوال السياسية والاقتصادية[٧٧]، وتولى من بعده أبو الفوارس أحمد بن على، وبدأت الدولة الإخشيدية فى لفظ آخر أنفاسها، وكان من الطبيعى أن يترقب الفاطميون فى المغرب هذا الأمر وخاصة بعد هروب أحد كبار رجال الدولة الإخشيدية وهو يعقوب بن كلس من قبضة الوزير جعفر بن الفضل بن جعفر بن الفرات[٧٨] ووصوله إلى المغرب والتحاقه بخدمة المعز لدين الله هناك[٧٩]. ويصف ابن تغرى بردى عملية هروب ابن كلس إلى المغرب أنها "من أكبر أسباب حركة المعز، وإرسال جوهر القائد إلى الديار المصرية"[٨٠].

ويرجح بعض العلماء أن ابن كلس قد بايع المعز لدين الله وأعلن ولاءه قبل نزوحه

إلى المغرب. وذلك اعتماداً على رواية المقريزى السابق ذكرها عن قدوم دعاة المعز لدين الله من بلاد المغرب إلى كافور الإخشيدى بعد توليته مصر سنة ٣٥٥هـ. يدعونه إلى طاعة المعز "فلاطفهم وكان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البعية للمعز"[٨١].

وذكر الدوادارى أن الوزير الإخشيدى جعفر بن خنزابة، كتب إلى المعز لدين الله وهو بالقيروان يحثه على الحضور ليملكه البلاد، كما كانت كتب كبار المصريين قد وردت عليه بذلك، ومما كتبه إليه الوزير جعفر: "إن كنت تخشى أنك لا تحضر بنفسك فابعث من تثق به يتسلم البلاد ويعلم صحة المناصحة"[٨٢].

وأخيراً وضع المعز لدين الله حداً لسوء الأحوال التى مرت بها مصر فى نهاية العصر الإخشيدى، وأرسل جيشاً بقيادة جوهر الصقلى الذى دخل مصر فى عام ٣٥٨هـ وأزال دولة آل الإخشيد من مصر. ومما يلفت النظر السهولة واليسر التى انتقلت بها مصر من الدولة الإخشيدية التابعة للخلافة العباسية إلى الخلافة الفاطمية وفى ذلك يذكر فييت: "وفى الواقع أننا لانكاد نعرف مثلاً آخر لسقوط دولة وقيام دولة جديدة بسرعة وهدوء نسبى وبدون سفك دماء"[٨٣]. وواقع الأمر أن ذلك يرجع إلى الإعداد الجيد الذى بذله الفاطميون وخاصة فى تهيئة البلاد لقبول دعوتهم.

وقبل أن نتناول علاقات مصر بعد دخول الفاطميين إليها مع بلاد المغرب العربى. نود أن نؤكد على أن الفاطميين فى بلاد المغرب لم تقتصر صلاتهم بمصر فى العصر الإخشيدى عند حد بث دعاتهم بين الناس ومحاولة استمالة كبار رجال الدولة إلى دعوتهم. بل كانت لهم أساليب أخرى لها أهميتها لدى دارسى الفنون والآثار الإسلامية، ومنها: تلك الدنانير الذهبية التى تحمل اسم المعز لدين الله والتى جاءوا بها معهم قبل دخولهم مصر، وسجلوا عليها مكان الضرب مصر وتاريخ سنة ٣٤١هـ، مع بعض العبارات الشيعية، وقد عثر منها على قطعة محفوظة بدار الكتب المصرية[٨٤] تحتوى فى كل جهة من جهتى الدينار على ثلاثة دوائر.

فى الوجه الكتابات التالية[٨٥]:

١- محمدرسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون

٢- وعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين

٣- لا إله إلا الله محمد رسول الله.

وعلى الظهر:

١- بسم الله ضرب هذا الدينر بمصر سنة إحدى وأربعين وثلث مائة

٢- دعا الإمام معد لتوحيد الإله الصمد

٣- المعز لدين الله أمير المؤمنين.

ويذكر "لينبول" أن دار الضرب والتاريخ على هذا الدينار واضحان تماماً (بمصر سنة ٣٤١هـ) مع أن مصر لم تكن قد فُتحت بواسطة المعز لدين الله إلا فى سنة ٣٥٨هـ[٨٦]. أى أن

تاريخ هذا الدينار يرجع إلى ما قبل دخول الفاطميين إلى مصر بسبعة عشر عاماً، ومن المرجح أن المعز كثيراً ما كان يجذب قلوب أتباعه بالذهب، وأنهم حملوا كثيراً من هذه النقود لتوزيعها عليهم قبل دخولهم النهائى لمصر سنة ٣٥٨هـ(٨٧).

ومن تلك الوسائل التى أقدم عليها الفاطميون لتهيئة البلاد لهم، أنه عندما توفى كافور الإخشيدى سنة ٣٥٧هـ أرسل المعز إلى دعاته فى مصر أعلاماً أمرهم أن يوزعونها على من يبايع من الجند عند وصول جنوده إلى مصر(٨٨).

وهناك نقطة فى غاية الأهمية ذكرها المقريزى فى الجزء الأول من كتابه: "اتعاظ الحنفا" عند ترجمته للمعز لدين الله. وهى: "وكُتب اسمه على الطُرز بتنيس ودمياط والقيس والبهنسى قبل أن يملك مصر"(٨٩). ويعلق محقق الكتاب أن المقريزى كان يقصد بذلك المدة التى مضت منذ تم لجوهر فتح مصر إلى أن انتقل إليها المعز واتخذها مقراً لخلافته(٩٠).

وواقع الأمر أن عبارة المقريزى وحسب تصور الباحث لاتدل على ما ذهب إليه محقق الجزء الأول من "اتعاظ الحنفا" فعبارة "قبل أن يملك مصر" تنطوى على الفترة التى سبقت استيلاء جوهر عليها، لأنه وبمجرد دخول جوهر إلى مصر أصبحت البلاد ملكاً للمعز، يذكر اسمه فى الخطبة وينقش على الطراز والسكة. ومن ثم فليس هناك ما يدعو المقريزى إلى التأكيد على نقش اسم المعز على الطرز بعد دخول جوهر إلى مصر، ومن المرجح أنه كان يقصد الفترة التى سبقت دخول جوهر إلى مصر وليس بعدها. وربما تم ذلك عن طريق دعاة المعز، وقد مر بنا ما كانوا عليه من سطوة خلال الحكم الإخشيدى، إلى الحد الذى كانوا يمارسون فيه نشاطهم بصورة علنية، وليس من المستبعد أن يكون لرؤوس الحكم فى نهاية الدولة الإخشيدية دور فى ذلك، حيث "كان أكثر الإخشيدية والكافورية وسائر الأولياء والكتاب قد أخذت عليهم البيعة للمعز"(٩١). ومن المحتمل أنهم قاموا بهذه الأعمال فى مناطق تبعد عن سلطة الحكومة المركزية كتنيس ودمياط والقيس والبهنسى، مستغلين فى ذلك سوء الأحوال السياسية التى تعرضت لها مصر فى أواخر الدولة الإخشيدية وخاصة بعد وفاة كافور الإخشيدى!!.

وعلى أية حال فقد كانت المنسوجات أيضاً إحدى وسائل الدعاية التى لجأ إليها الفاطميون لنشر دعوتهم فى مصر أو ربما للإنعام بها على كبار رجال الحكم فى العصر الإخشيدى ممن دخلوا فى طاعتهم. وقد عثر فى حفائر الفسطاط على قطعتين من المنسوجات يحملان اسم الخليفة المعز لدين الله إحداهما مؤرخة بعام ٣٤٥هـ، والأخرى تحمل تاريخ ٣٥٥هـ.

وفيما يتعلق بالقطعة الأولى فهى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وعليها سطر من الكتابة الكوفية نصه: "بسم الله الملك الحق المبين وصلى الله على [محمد] خاتم النبيين وعلى آبائه الطيبيين بركة من الله وغبطة ويسر وسرور وسلامة وسعادة وجلالة وعصمة وتأييد وتوفيق لعبد الله أبى تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبيين وأبنائه الأكرمين وسلم تسليماً مما عمل بالمنصورية سنة خمس وأربعين

وثلثمية"[٩٢]. ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن هذه القطعة تعتبر أقدم قطعة قماش فاطمية وقد نُسجت قبل أن يفتح الفاطميون مصر ولكنها وصلت إلى تلك البلاد عن طريق التجارة أو جاءت مع المعز نفسه عند حضوره إلى مصر[٩٣]. على أن الباحث يميل أن تكون تلك القطعة قد وصلت لمصر كما سبق الإشارة كنوع من أنواع الدعاية للفاطميين أو هدية لأحد أنصارهم في العصر الإخشيدى، وإن كان من غير المستبعد أن تكون قد وصلت مع المعز ضمن ما حمل معه من متاع. خاصة أنه ورد ما يفيد العثور في خزائن الفرش عام ٣٩١هـ على واحد وعشرين عدلاً كُتب عليها "الحادى والثلاثون والثلثمائة من عمل العبيد" وقد ذكرت السيدة رشيدة بنت المعز أنها مما كانت في أقطار الفرش المحمول من القيروان إلى مصر مع المعز[٩٤]، كما ذُكر أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية خريطة من الحرير "كان المعز لدين الله أمر بعمله في سنة ثلاث وخمسين وثلثمائة"[٩٥].

ولئن كانت تلك القطعة التى نحن بصددها تمثل جزءاً من ثوب المعز أو أحد أمراء البيت الفاطمى فمن الصعب أن يعتقد أنها وفدت مع المعز، فالفارق بين تاريخ صناعتها ٣٤٥هـ وتاريخ دخول المعز مصر عام ٣٦٢هـ هو ١٧ عاماً، وما عُرف عن الفاطميين من بذخ وإسراف يجعل إمكانية إحتفاظهم بمثل هذه الملابس طيلة هذه الفترة أمراً ينظر إليه بشيء من الحذر. أما كون هذه القطعة قد وصلت من إفريقية إلى مصر عن طريق التجارة، فرغم إمكانية وجود علاقات تجارية بين مصر في العصر الإخشيدى وإفريقية في العصر الفاطمى. فإن ما حوته تلك القطعة من عبارات دعائية للمعز وآبائه وأبنائه، ومكان عملها بعاصمتهم المنصورية، يجعل من الصعب أن تكون هذه القطعة وغيرها قد دخلت مصر بيسر وسهولة وبمباركة من الدولة الإخشيدية، خاصة أن تاريخ هذه القطعة ٣٤٥هـ لم تكن الدولة الإخشيدية فيه قد تعرضت بعد للانهيار ولم تفقد السيطرة على البلاد.

أما القطعة الثانية فهى أكثر أهمية لنا بالنسبة للقطعة الأولى، وهذه القطعة كانت محفوظة في مجموعة تانو، وتحتوى على العبارة التالية "بسم الملك الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبى تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه سنة خمس وخمسين وثلثمائة"[٩٦]. وتذكر "سيدة إسماعيل كاشف" احتمال كون تلك القطعة من مجموعة صُنعت لإهدائها للمعز، وأنها تشهد بأن كافوراً كان حريصاً على وده وصداقته، وأنه كان "يكسب الوقت" ويرى أن مصر آيلة لا محالة إلى الفاطميين. أو من المحتمل أن يكون هناك خطأ كتابى في تاريخ القطعة. كما لا تميل أن يستنبط من تلك العبارة أن تكون مصر قد دخلت في طاعة الفاطميين في ذلك التاريخ[٩٧]. ويتفق الباحث مع ما ذهبت إليه سيدة إسماعيل كاشف من عدم الميل إلى أن تكون مصر قد دخلت في طاعة الفاطميين في تاريخ هذه القطعة ٣٥٥هـ. على أنه من المستبعد الاعتقاد بما ذهبت إليه من احتمال وجود خطأ كتابى في تاريخ القطعة. فهى لم تكن الحالة الأولى التى يعثر فيها بمصر على نماذج فاطمية تحمل تاريخ يسبق دخولهم البلاد. فقد سبق الإشارة إلى ذلك الدينار الذى يحمل اسم المعز وتاريخ ٣٤١هـ. كما سبق الإشارة أيضاً إلى قطعة النسيج التى تحمل اسم المعز أيضاً وتاريخ ٣٤٥هـ. ومن الطبيعى أن يكون

هناك كثير غيرهما وربما منها تلك القطعة موضع الدراسة. أما احتمال أن تكون تلك القطعة قد صنعت ضمن مجموعة لإهدائها للمعز وأنها دليل على حرص كافور على كسب وده وصداقته. فهو احتمال يجب التعامل معه بحذر، وربما كان من الجائز أن تكون تلك القطعة أو غيرها قد صنعت عن طريق بعض كبار رجال الدولة الإخشيدية ممن أدانوا بالطاعة للمعز، وفي مراكز صناعة النسيج النائية عن أعين الحكومة المركزية. أما كافور ذاته الذى كان يمثل رأس الدولة آنذاك فيصعب الاعتقاد بأن أقر نقش اسم المعز على المنسوجات حرصاً منه على وده وصداقته، إذ أن ذلك يعنى اعترافاً رسمياً منه بخلافة المعز[٩٨] والخروج على الخلافة العباسية وهو أمر لم تمل له سيدة إسماعيل كاشف، ويتفق الباحث معها فيه.

ولكن بماذا يمكن أن نفسر وجود تلك القطعة بمصر وهى تحمل اسم المعز وتاريخ ٣٥٥هـ. هناك احتمال أن تكون تلك القطعة قد صنعت فى بلاد المغرب وقدم بها دعاة المعز إلى مصر كأحد وسائل الدعاية للفاطميين شأنها فى ذلك شأن المسكوكات أو قطع النسيج التى حملت أيضاً تاريخ يسبق دخول الفاطميين لمصر. وربما يدعم هذا الرأى أنه عُثر فى إحدى القرى القريبة من بلنسية بالأندلس فى منطقة تسمى "Carrion de Cades" على تحفة عاجية صنعت فى إفريقية (بالمنصورية)[٩٩]. وتحمل اسم الخليفة المعز لدين الله أيضاً، والنص الذى تحويه منقوش بالخط الكوفى، ويقرأ: "بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم المعز [لدين اللـه] أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه.. محمد الخراسانى"[١٠٠]. مما يرجح أن تلك التحفة قد وصلت للأندلس كنوع من أنواع الدعاية أيضاً للخليفة المعز وللمذهب الفاطمى.

ومن الجدير بالذكر أن تلك التحفة تتفق فى عباراتها مع قطعة النسيج التى نحن بصددها والتى عُثر عليها فى مصر من حيث البسملة والآية القرآنية وذكر اسم المعز لدين الله. ومما يلاحظ أن الآية القرآنية فى كلا النموذجين "نصر من الله وفتح قريب"[١٠١]. كانت من الآيات ذات الأهمية الخاصة لدى الفاطميين، وشاع تسجيلها على راياتهم[١٠٢]. فربما عنت فى الحالتين اللتين نحن بصددهما تبشير بقرب فتح الفاطميين لمصر والأندلس وتأييد من الله بنصرهم. ولعل ذلك الاستنتاج يؤيده قطعة من النسيج محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله وتاريخ ٣٩٧هـ، عليها سطراً بالخط الكوفى نصه: "نصر من الله وفتح مبين لعبد الله ووليه أبى على المنصور الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين". ويذكر أحد الباحثين أن تلك القطعة تعكس مظاهر ابتهاج الخلافة الفاطمية فى هذه السنة التى تم فيها النصر على أبى ركوة[١٠٣]. أى أن العبارة فى هذه القطعة "نصر من الله وفتح مبين" تشير إلى تمام النصر للفاطميين وتمكينه، بينما فى قطعة النسيج التى عثر عليها فى مصر والمؤرخة بعام ٣٥٥هـ، وكذلك التحفة العاجية التى عثر عليها فى الأندلس استخدمت الآية "نصر من الله وفتح قريب" استبشاراً بقرب فتح الفاطميين لهذين البلدين؛ وقد نجحوا فى مصر، وبذلوا غاية جهدهم فى الأندلس ولم يصيبوا.

أما وإن انتقلنا إلى علاقة الفاطميين بعد استقرارهم بمصر مع بلاد المغرب، فقد

حرص الفاطميون على أن يكون انتقالهم هذا انتقالاً حقيقياً بمعنى الكلمة ولم يكن مجرد توسع بغرض كسب أراضى جديدة للخلافة الفاطمية. وكان المعز يشعر بانتقاله إلى مصر أن صلته الفعلية قد انقطعت بإفريقية، ومن ثم حرص على نقل كل ذخائره وأمواله[١٠٤] وحتى توابيت آبائه، واستخلف على إفريقية أسرة بربرية محلية هى أسرة بنى زيرى (٣٦١-٥٤٧هـ)، وكان على رأسها يوسف بن بلكين الصنهاجي (٣٦١-٣٧٣هـ)، واستخلف على حكم صلقية أسرة عربية تنسب إلى قبيلة بنى كلب. أما طرابلس فقد عهد بها إلى عبد الله بن يخلف الكتامى[١٠٥].

وقد أحدث انتقال المعز من إفريقية إلى مصر شيئاً غير قليل من الاضطرابات فى حكم بلاد المغرب، فأصبحت هذه البلاد دار إمارة بعد أن كانت دار خلافة، وانتقلت الرئاسة من الخليفة إلى شخص يقوم مقامه يشبه "نائب الملك" الآن، وأصبح يوسف بن بلكين يتلقى أوامره من الخليفة الفاطمى فى مصر[١٠٦].

على أن بنى زيرى عجزوا عن بسط سيطرتهم على كل أنحاء المغرب الأدنى والأوسط، وإن كانوا قد احتفظوا بولاية إفريقية بما فى ذلك عاصمتها القيروان، فقد عجزوا تماماً عن بسط سيطرتهم على المغرب الأوسط التى اقتطعها أحد أبناء عمومتهم وهو حماد بن بلكين بن زيرى (٤٠٥-٤١٩هـ)، الذى أسس الدولة الحمادية متخذاً من القلعة (قلعة بنى حماد) عاصمة لملكه[١٠٧].

وقد ظلت إفريقية خاضعة لحكم الفاطميين يصدر منها تقليد الخليفة الفاطمى للأمراء الصنهاجية، ويتبادلون المودة والهدايا إلى أن تنكر لهم المعز بن باديس سنة ٤٤٣هـ، وخرج على طاعتهم وعلى المذهب الإسماعيلى، وشد أزر السنة، ودخل فى طاعة الخليفة العباسى القائم، فدعا له على منابر بلاده ونقش اسمه على السكة، كما أمر بلبس السواد شعار العباسيين، فصنع أعلاماً سوداء وملابس سوداء لرجال دولته[١٠٨]. على أن قطع المعز بن باديس الخطبة للخليفة الفاطمى (المستنصر)[١٠٩] لاتعنى انقطاع الصلة بين بنى زيرى فى إفريقية والفاطميين فى مصر كما سيتضح فيما بعد.

أما بالنسبة لبنى حماد فقد اعترفوا فى بادئ الأمر بسلطة الفاطميين فى مصر، وكان حماد بن بلكين يرسل لخلفائهم الهدايا فى القاهرة ويصله منهم مثلها، ولكنه مالبث أن خلع عنهم هذا الولاء واعترف بالخلافة العباسية[١١٠] وتبعه من أولاده الناصر (٤٥٤-٤٨١هـ) الذى أسس بجاية ونقل إليها ما كان بالقلعة من نفائس فى سنة ٤٦٠هـ ثم المنصور (٤٨١-٤٩٨هـ) وقد امتدت الدولة على يدهم غرباً إلى فاس وجنوباً إلى الذاب ووادى ريغ ووجلان[١١١]. على أن خروج بنى حماد عن طاعة الفاطميين لايعنى أيضاً انقطاع صلاتهم بالفاطميين فى مصر، فهناك العديد من المظاهر التى تؤكد وجود علاقات بينهم، كما سيتضح فيما بعد.

وخلف بنى زيرى وبنى حماد فى حكم بلاد المغرب دولة المرابطين (٤٤٨-٥٤١هـ). ثم من بعدهم دولة الموحدين (٥٢٤-٦٦٨هـ). وقد عاصرت الدولة الفاطمية فى مصر طيلة حكم الدولة الأولى فى بلاد المغرب، وردحاً من الزمن من حكم الدولة الثانية.

وفيما يتصل بعلاقة الفاطميين بالمرابطين. فلم تكن علاقة ودية، ولم يعترف

المرابطون بإمامة الفاطميين، بل كانوا يكفرونهم ويرمونهم بالزندقة والإلحاد، وانحازوا واعترفوا بسيادة الخلافة العباسية فى بغداد[112]. أما بالنسبة لعلاقة الفاطميين بالموحدين. فلم تكن أحسن حالاً من علاقتها مع المرابطين، إذ كانت علاقات فى مجموعها متأزمة[113]. على أن العلاقات بين الدول لم يكن يحكمها أبداً أهواء الساسة من رجال الحكم وتوجهاتهم، فكم شهد التاريخ الإسلامى تأزمات قصوى بين بعض بلدانه ونجد العلاقات بين شعوبها أحسن ما تكون. ونظراً لما تمتعت به مصر من أهمية خاصة بالنسبة لبلاد المغرب وخاصة لموقعها الجغرافى المتميز ودوره فى نقل التجارة من بلدان الشرق إلى المغرب العربى، وكذلك كونها موضع عبور الحجاج المغاربة إلى الأراضى الحجازية، فمن الطبيعى أن تستمر العلاقات بين الجانبين وإن تأزمت العلاقات السياسية والمذهبية بين رؤوس الحكم. ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار أن الشعوب لها مالها من أهمية فى نقل التأثيرات الفنية والحضارية بين البلدان؛ فمنهم المفكرون والفنانون والصناع والمعماريون والمهندسون وغيرهم؛ فهم صناع الحضارة والفنون فى كل قطر وهم أداة نقلها من بلد إلى آخر.

وعلى أية حال فمنذ أن دخل جوهر الصقلى بالقوات المغربية إلى مصر، مالت البلاد بكفتها نحو التأثر بالمظاهر الحضارية المغربية. ومما يلفت النظر كثافة وعظمة الجيش المغربى الذى صحب جوهر[114]، وقد قدر بأنه يزيد عن مائة ألف فارس[115].

وكان جل اعتماد الخليفة المعز لدين الله منذ استقراره فى مصر على الجنود المغاربة، الذين كانوا يمثلون معظم جيشه، ويشملون عدة طوائف من البربر؛ منهم الكتامية[116] والباطلية والمصامدة[117] والجودرية[118] وغيرهم. فقيل أن الكتاميين بلغ عددهم عشرين ألف فارس، وبلغ عدد المصامدة مثلهم، وكان فى جيشه أيضاً طائفة تعرف بـ "الباتليون" وهم رجال من أهل المغرب ودخلوا مصر قبل مجىء الفاطميين[119] وقيل إن عددهم بلغ خمسة عشر ألف فارس[120]. وذلك بالإضافة إلى طائفة كبيرة من أهل زويلة[121]. الذين دخلوا مصر فى صحبته[122].

ولم تقتصر قافلة المعز الوافدة من المغرب على الجنود، بل كانت تشمل أيضاً العلماء والشعراء والأمراء والقضاة والمفكرين، وكان ضمنها كذلك المعماريين والفنانين والتقنيين[123]. ويذكر "السيد عبد العزيز سالم" أن بعض الجند المغاربة فى الجيش الفاطمى كانوا ملمين بأصول البناء، عارفين بفنون الزخرفة، "وهذا يفسر كيف أن بعض المظاهر المصرية المغربية تظهر بوضوح فى كثير من المنشآت التى أقامها الفاطميون فى القاهرة من مساجد، وكيف تأثر فن البناء والزخرفة فى مصر الفاطمية بالتقاليد الفنية المغربية التى حملها الفاطميون معهم من المهدية أو المنصورية، وتتمثل فى عديد من العناصر المعمارية والزخرفية[124].

وهناك بعض الأدلة التى تؤكد على أن الجيش الذى صحب جوهر عند دخوله مصر، كان من ضمنه فنانون ومعماريون، فقد ذكرت المصادر التاريخية أن جوهراً قد اختط القصر فى الليلة التى أناخ فيها (١٨ شعبان سنة ٣٥٨هـ) فلما أصبح المصريون حضروا لتهنئته

فوجدوه قد حفر أساس القصر بالليل وكانت فيه أزورارات غير معتدلة فلما شاهدها جوهر لم تعجبه ثم قال: "قد حفر في ليلة مباركة وساعة سعيدة فتركه على حاله وتمادى في بنيانه حتى أكمله"[١٢٥]. ومن المستبعد تماماً أن يبحث جوهر في تلك الليلة عمن يقوم بهذا العمل من أهل مصر، بل لابد أن قام به من قدم معه من فنانين ومعماريين وبنائين مغاربة. بل ومن الطبيعي أيضاً ان يستمر هؤلاء الفنانون في استكمال ما تم إنشائه من العمائر الفاطمية فيما بعد. كما ذكر المقريزي أن جوهراً نزل في المناخ الذي رسم له المعز موضع القاهرة[١٢٦]. كما المرجح أن جوهراً لم يلتزم بالموضع الذي اختاره المعز لإنشاء تلك المدينة فحسب بل أيضاً التزم بتوجيهاته في تخطيطها[١٢٧]. مما يوحي بأن تخطيط مدينة القاهرة وتصميم عمائرها قد وضع مسبقاً في إفريقية. بل وكانت تحت إشراف الخليفة المعز ذاته.

وقد اختط جوهر في وقت تخطيط القاهرة عدة خطط أو حارات نزلت بها القبائل أو الأقوام الذين صحبوه من بلاد المغرب[١٢٨]. أو كما ذكر المقريزي "اختطت كل قبيلة خطة عُرفت بها فزويلة بنت الحارة المعروفة بها، واختطت جماعة من أهل برقة الحارة البرقية، واختطت الروم حارتين حارة الروم الآن (البرانية) وحارة الروم الجوانية بقرب باب النصر"[١٢٩]. أو تلك الخطط التي اختطها المغاربة الذين وفدوا إلى مصر مع الخليفة المعز لدين الله[١٣٠].

ومن أهم تلك الخطط أو الحارات التي أنشئت بالقاهرة للطوائف الوافدة من بلاد المغرب:

- حارة الباطلية: وقد عُرفت بطائفة يقال لها "الباطلية" وقد سموا بذلك لأنه عندما قسم المعز العطاء في الناس جاءت إحدى الطوائف فسألت عطاءً فقيل لها فرغ ما كان حاضراً ولم يبق شيء فقالوا رحنا نحن في الباطل، فعرفت الحارة بهم[١٣١].
- حارة كتامة: وهي مجاورة لحارة الباطلية، وقد كانت منازل كتامة بها عندما قدموا من المغرب مع القائد جوهر ثم مع المعز[١٣٢].
- حارة البرقية: في هذه الحارة نزل جماعة من أهل برقة واستوطنوها فعرفت بهم وسميت البرقية على اسمهم، وكانوا جماعة حضروا في صحبة المعز لدين الله عندما حضر إلى مصر[١٣٣].
- حارة الجوذرية: وهي تنسب إلى جماعة يعرفون بالجوذرية اختطوها وكانوا أربعمائة رجل منسوبين إلى جوذر خادم الخليفة الفاطمي المهدي، وكان منهم أبو علي منصور الجوذري الذي كان في زمن الخليفة العزيز على الأحباس وزادت مكانته في خلافة الحاكم[١٣٤].
- حارة زويلة: وقد اختطتها قبيلة زويلة ونزلت بها فعرفت باسمها. وكذلك هي التي اختطت البابين المعروفين بباب زويلة[١٣٥].
- حارة الروم: وهي في داخل باب زويلة، وقد اختطها الروم الواصلون في صحبة القائد جوهر حين بنائه القاهرة فعرفت بهم ونسبت اليهم[١٣٦].

• حارة المصامدة: وتنسب لطائفة المصامدة من البربر الذين قدموا مع المعز من المغرب[١٣٧].

ومما يؤكد حرص الفاطميين على اصطحاب أكبر قدر أتيح لهم من أهل المغرب أنهم أشركوا مع كل موظف مصرى موظف آخر مغربى[١٣٨]. وربما رغبوا فى ذلك لضمان سيطرتهم على الدواوين وتسيير شئون الدولة وفق النظم التى كانت متبعة لديهم فى بلاد المغرب.

بل وقد حرص الفاطميون على أن يصحبوا معهم من بلاد المغرب حتى طوائف المهرجين، وقد أشار المقريزى ضمن أحداث سنة ٥١٢هـ إلى "الضاحكية" وذكر أنهم ممن وفدوا مع المعز لدين الله إلى مصر، وأنهم حتى هذا التاريخ كانوا يلبسون المناديل ويرخون العَذب ويلبسون الثياب بالأكمام الواسعة، وفى أرجلهم الصاجات، وفى الأعياد يشدون أوساطهم بالعواضى الدبيقى، ولا يتقدمهم أحد إلى الخليفة على ما جرت به عاداتهم فى المغرب[١٣٩].

ومن المعروف أن للفاطميين العديد من النظم والتقاليد والرسوم الخاصة بهم[١٤٠]، ومن الطبيعى أن يكون ما استعمل منها بعد قدومهم إلى مصر، قد سار على نفس النظم التى كانت متبعة لديهم فى بلاد المغرب: ومنها على سبيل المثال استعمال المظلة التى تحمل على رأس الخليفة عند ركوبه[١٤١]. ومن المرجح أن الفاطميين هم أول من استعملوها من ملوك الإسلام فى المغرب ثم نقلوها إلى مصر[١٤٢]. ويعتقد بعض الباحثين أن تلك العادة كانت جارية فى بلاد المغرب قبل الإسلام، حيث كان الناس يظللون حكامهم بريش الطاووس، فاتخذها الفاطميون من الديباج أو الخز المحلى بالذهب والمرصع بالجوهر وحولها الأعلام تختلف ألوانها باختلاف الأحوال[١٤٣].

وتُعد التجارة من أهم العوامل التى ساهمت فى توطيد أواصر العلاقات بين مصر وبلاد المغرب، وقد سبقت الإشارة إلى ما مثلته مصر من أهمية فى عبور سلع الشرق إلى بلاد المغرب العربى. ومن ناحية أخرى فقد كان لموقع إفريقية أيضاً أهمية بالنسبة لتجارة مصر، حيث توسطت القيروان الطريق بين مراكش ومصر[١٤٤]. وقد ساهمت القوانين التى سنها الخليفة المعز لدين الله فى إفريقية على تشجيع العمليات التجارية مما أدى إلى رواجها، وأصبحت القيروان مقراً للتجارة العالمية فى بلاد المغرب يصل إليها التجار من كل الأنحاء ليستوردوا منها منتجاتها ويبيعوا فيها تجارتهم[١٤٥].

وكان لاستيلاء الفاطميين على مصر أثر كبير فى نشاط التجارة بينها وبين بلاد المغرب وذلك نتيجة لخضوع الاقليمين إلى سلطة سياسية واحدة مما أدى إلى تزايد التسهيلات الممنوحة لتجارهما[١٤٦]. كما أن الطرق البرية بين مصر وبلاد المغرب أصبحت منتظمة وواضحة منذ رحلة المعز إلى مصر، مما ساهم فى تيسير العمليات التجارية بين الجانبين[١٤٧]، خاصة أن المعز لدين الله قد حرص قبل انتقاله من بلاد المغرب إلى مصر على إنشاء الآبار والاستراحات على الطريق الموصل من إفريقية إلى مصر استعداداً لرحلته إليها[١٤٨].

وعلى إثر انتقال الخلافة الفاطمية إلى مصر نشطت علاقاتها التجارية مع بلاد المغرب، وأعطى الفاطميون للتجار المغاربة الكثير من الامتيازات مما جعلهم من الطوائف المميزة بين تجار العالم، كما أنهم شجعوا أعداداً كبيرة من التجار المغاربة على الاستقرار بمصر وتنمية رؤوس أموالهم بها(١٤٩).

وإذا كان من الطبيعي أن تنشط العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية، ونوابها من بني زيرى في المغربين الأدنى والأوسط(١٥٠) فمن الملاحظ أن تلك العلاقات لم تتعرض لعقبات بعد خروج الدولة الصنهاجية عن طاعة الفاطميين فاستمر التبادل التجارى نشطاً بين الجانبين(١٥١). كما أن العلاقات بين الفاطميين في مصر وبني حماد كانت مزدهرة. نتيجة لتوطيد الحماديين علاقتهم مع الفاطميين، وإبقائهم على عملتهم تابعة لهم حتى آخر عهد أمرائهم يحيى بن العزيز بن باديس (٥١٨-٥٤٨هـ)، مما أدى إلى استمرار قوة النشاط التجارى بين الجانبين وذلك على حساب الصنهاجية من بني زيرى الذين ضربوا العملة باسمهم وحرموا الفاطميين من تداول عملتهم(١٥٢).

ومما يؤكد متانة العلاقات التجارية بين مصر وبلاد المغرب أن ثمانين بالمائة عن وثائق الجنيزة خاصة بالمغاربة الذين وفدوا إلى مصر بأعداد كبيرة، فقد احتوت الجنيزة على أكثر من أربعمائة خطاب لهؤلاء التجار المغاربة. الذين كانوا يأتون إلى مصر بالسلع من شمال وغرب ووسط أفريقيا، وأحيانا من أوربا، وكانوا يجلبون الذهب ويدفعون به أثمان مشترياتهم من السلع والبضائع التى كانت تصل إلى مصر من المنتجات الهندية(١٥٣).

وتحمل كثير من وثائق الجنيزة أسماء عائلية لتجار مغاربة كالفاسي والتاهرتي والطرابلسي، وتحتوى أيضاً على أسماء الأندلسي والصقلي، ويشير "جواتياين" إلى أن هؤلاء التجار لم يجيئوا من الأندلس أو المغرب أو الجزائر أو صقلية أو ليبيا، وأن قاعدة انطلاقهم الأساسية كانت القيروان وشقيقتها المهدية(١٥٤). كما تحتوى هذه الوثائق على العديد من أسماء أشخاص مشتقة من مدن إفريقية مثل الصفاقصي، والقابسي، والماجاني، والجربي وغيرها(١٥٥).

وقد أشارت وثائق الجنيزة أيضاً إلى أن الكثير عن تجار إفريقية قد استقروا في مصر ليس في الفسطاط أو الإسكندرية، أو مراكز الكتان الشهيرة في مدينتي بوصير وتنيس فحسب، بل أيضاً في مراكز أصغر حيث يوجد الكتان والنيلة- قوام المحاصيل المصدرة- وقد جاء هؤلاء التجار لقضاء أعمالهم التجارية في مصر أو للاستقرار بها، وظلت أسراتهم الأصلية باقية لبعض الوقت في إفريقية(١٥٦).

ومما يؤكد نشاط التجار المغاربة في مصر، أنه كان بها أسواق خاصة عرفت بهم، فقد كان بالفسطاط سوق يعرف بسوق المغاربة، وسوق أخرى يعرف بسوق البربر، وقد كان يتجمع بها تجار تلك الطوائف لبيع المنتجات الخاصة ببلادها وشراء ما تحتاجه(١٥٧). وكان بالإسكندرية أيضاً سوقاً يعرف بسوق المغاربة، وكان يباع فيه الثياب والفرش المغربية من البرانس المخططة أو البيضاء ذات غطاء الرأس المدبب أو بغيره، وما يعرف في العامية المغربية بالقب، وكذلك كان يباع بها الملاحف والأخفاف الفاسية المطرزة، والبسط

الصوفية، والشاشات المغربية، والمناديل وغيرها[158].

ومن العوامل الدالة على أهمية التجارة المغربية بالنسبة لمصر، أن العملات المغربية وجدت طريقها بكميات وافرة إلى مصر، وقد تدفقت على البلاد نتيجة للرواج الاقتصادى بين الجانبين وكذلك لنشاط طرق الحج بين بلاد المغرب ومصر، حيث كان الحجاج المغاربة يفضلون الطريق عبر مصر أثناء رحلتهم إلى الأراضى الحجازية، وكانوا يدفعون مكوساً بالدنانير المغربية عند مرورهم بثغر عيذاب، وكان كل حاج يدفع منها ثمانية دنانير[159].وليس أدل على ما بلغته العملات المغربية فى مصر ما ورد فى وثائق الجنيزة بأنه فى عام ٣٩١هـ، صُدرت إلى مصر كميات كبيرة من الفضة المغربية، وأن أحد تجار القيروان يسأل مراسله أن يشترى له دراهم القيروان من أسواق مصر[160].

وعلى الرغم من سوء الأحوال السياسية بين الفاطميين والمرابطين، فقد كان هناك ثمة تبادل تجارى بين الجانبين، وإن كان ورد ما يفيد أن السلع لا تتجه مباشرة من الإسكندرية إلى موانى المغرب فى العصر المرابطى، بل كانت تتجه إلى ميناء المرية التابع آنذاك للدولة المرابطية[161]. وعلى الرغم من ذلك فقد احتل الدينار المرابطى المكانة السامية فى الأسواق المصرية، لأن المرابطين تملكوا مصادر الذهب غربى السودان. وكانت الحاجة ملحة فى أواخر العصر الفاطمى لدنانير المغرب، إذ أنها كانت العملة العالمية فى ذلك الوقت، وكان تجار المغرب يطلبون الدفع بعملتهم عند وصولهم إلى الأسواق المصرية[162].

أما بالنسبة لطرق التجارة الواصلة بين مصر وبلاد المغرب، فكان هناك طرق برية وأخرى بحرية. وفيما يتعلق بالطرق البرية فكانت أربعة هى: الطريق الساحلى وهو أكثر أمناً وراحة للقوافل[163]. والطريق الثانى يقع إلى جنوب الطريق الساحلى ويبدأ من الفسطاط ثم يتجه غرباً إلى القيروان والسوس. أما الطريق الثالث فكان يمر بالواحات الداخلة، ويتجه إلى السودان الغربى متجهاً إلى غانة ثم يعدل عنه إلى سجلماسة. وآخر هذه الطرق يتجه من البهنسا بمصر حتى يصل إلى سجلماسة، وإن كان غير مطروق[164]. (شكل ٣٣). أما الطريق البحرى فقد كان هو الطريق الأساسى الذى يربط ما بين الموانى المصرية والموانى المغربية، فكانت السفن تنتقل ما بين الإسكندرية والمهدية[165]. كما كانت السفن تنتقل أيضاً بين الموانى المصرية كالإسكندرية وبين موانى المغرب الأوسط فى عهد بنى حماد كميناء بجاية[166] (شكل ٣٣). وقد زادت أهمية هذا الطريق البحرى بعد زحفة بنى هلال على إفريقية[167] مما كان له تأثيراً فى غاية السوء على الطرق البرية[168].

ومن ناحية أخرى فقد لعبت إفريقية دور همزة الوصل بين الموانئ الأندلسية والمصرية، حيث كان كثير من تجار الأندلس يبيعون ما يحملونه معهم من سلع أندلسية مثل الحرير والنحاس فى تونس، ثم يشترون من هناك المنتجات المصرية مثل الكتان لحملها إلى الأندلس[169].

وكان من جراء الصفاء السياسى فترة اعتراف بنى زيرى وبنى حماد بالسلطة للفاطميين فى مصر، أن تبادلت الرسائل والهدايا بين الجانبين. ومنها تلك الهدية التى

أرسلها الأمير يوسف بن بلكين بن زيري إلى الخليفة الفاطمي العزيز وذلك في عام ٣٦٥هـ[١٧٠]. كما وردت هدية من الأمير منصور ابن بلكين إلى الخليفة العزيز أيضاً وذلك في عام ٣٨٣هـ كانت تحتوى على مائة وخمسين فرساً وخمس عشرة بغلة مسرجة، ومائة وثمانين فرساً ذكوراً، وخمسين حجرة، وخمسين بغلة بأجلة (أغطية)، وثلاثمائة بغل بأكف، منها مائة بغل تحمل صناديق المال، وخمسمائة وخمسة وثلاثون جملاً تحمل البر. وغيرها: منها مائة عليها أحمال المال، وكلاب صيد، وخمسة افراس بسروجها لولد العزيز، وعشرون فرساً بأجنة. وخمسة عشر خادماً صالقبة[١٧١].

وقد أرسل الخليفة العزيز في عام ٣٨٤هـ إلى المنصور بن بلكين هدية منها فيل. ومائة فرس ملجمة، وبغال، وبخاتي، وثلاثون قبة مثقلة، وأحمال محزومة فيها بز من عمل تنيس ودمياط وغيره، وبلور، وصيني، وعشر خلع مذهبة بمناديلها، وعشرة أفراس بمراكب ذهب من خيول العزيز الخاصة[١٧٢].

ووصلت من مصر في خلافة الحاكم بأمر الله عام ٣٨٨هـ هدية إلى أمير إفريقية ناصر الدولة باديس تشتمل على الجواهر والأعلاق النفيسة. فاستقبلها الأمير الصنهاجي ودخلت بين يديه إلى مدينة المنصورية[١٧٣]. وفي عام ٤٠٣هـ أرسل الخليفة الحاكم بأمر الله هدية جليلة إلى ناصر الدولة باديس وإلى ابنه المعز بن باديس. ووصلت تلك الهدية في مركب إلى المهدية، واستقبلها المعز بالبنود والطبول[١٧٤].

وأرسل الأمير ناصر الدولة باديس في عام ٤٠٥هـ هدية جليلة إلى الخليفة الحاكم بأمر الله، ودّعها عند مدينة المنصورية، فوصلت إلى المهدية، وكان حاملها إلى الخليفة الحاكم يعلى بن فرج، وقد احتوت على مائة فرس ذات سروج محلاة شدت عليها ثمانية عشر حملاً أقفاصاً، واشتملت أيضاً على ثمانية وعشرين حملاً من الخز والسمور وغير ذلك. كما أرسلت السيدة أم ملال أخت ناصر الدولة معها هدية إلى السيدة أخت الحاكم، إلا أن تلك الهدية استولى عليها العرب عند برقة[١٧٥].

وبعث الخليفة الحاكم بأمر الله إلى الأمير المعز بن باديس في عام ٤١١هـ رسولاً يحمل إليه سجلاً وسيفاً مكللاً بنفيس الجوهر، وخلعه من لباسه الخاص لم ير الناس مثلها، فاستقبله المعز بن باديس في أجمل زى وأكمل هيئة. فقرأ عليه الرسول السجل وكان فيه من التشريف مالم يصل لأحد قبله[١٧٦]. وفي نفس العام ٤١١هـ أرسل الخليفة الحاكم إلى المعز بن باديس رسولاً يحمل سجلاً آخر رداً على ما أورده المعز من أخبار الأندلس. وانقراض الدولة الأموية، وقيام القاسم بن حمود فيها[١٧٧]. فشكر الحاكم بأمر الله المعز على ذلك، وأرسل إليه خمسة عشر علماً منسوجاً بالذهب. فاستقبلها المعز وركب وتلك الأعلام بين يديه[١٧٨].

وتبادلت الرسائل والهدايا أيضاً بين الخليفة الفاطمي الظاهر والمعز بن باديس ففي سنة ٤١٣هـ أرسل الظاهر إلى المعز رسولاً يحمل إليه تشريفاً جليلاً وثلاثة أفراس من خيل ركوبه بسروج جليلة، وخلعة نفيسة من نفيس ثيابه. ومنجوقين[١٧٩] منسوجين بالذهب على قضيب فضة، وعشرين بنداً مذهبة ومفضضة، فاستقبلها المعز بن باديس أجمل استقبال.

وأعطاها حقها من الإكرام والاعتناء[180].

وأهدى المعز بن باديس للخليفة الظاهر في سنة ٤٢٠هـ هدية جليلة فيها عشرون جارية حسان، على نهودهن حقاق فضة، وثلاثة أفراس، منها كميت بسرج ذهب زنته قنطار ذهب، من صياغة المغرب، وأشقر بسرج لؤلؤ، وأدهم[181] بسرج فضة بياض وزنه مائة قنطار. وخمسون درقة مغشاه بالديباج، واثنا عشر صقلبياً، وعشرون خادماً سود، وألف وخمسمائة ثوب من سائر ألوان الخز المغربي، وأربعمائة غفارة من رفيع الطالقان، وعدة صناديق وأقفاص مملوءة سيوفاً وغيرها، ومن الثياب الصقلي، والثياب السوسي، والفراخات والعمائم الصقلي عدة آلاف. فأنفذ إليه الخليفة الظاهر بهدية جليلة المقدار فيها من غرائب طرف بلاد الهند والصين وخراسان، واحتوت على ما دق من تنيس ودمياط وتونة وأعمالها من الملابس والفرش والتعاليق والأعلام والبنود والألوية على القضب الفضة المجراة بالذهب. وعدة من البخت الخراسانية تحمل سائر أنواع العماريات والقباب والمحامل المصنوعة من العاج والأبنوس والصندل المضبب بالذهب والفضة، التي عليها أهله الذهب، المجللة بفاخر الأجلة، من الخسرواني الأحمر، والدبيقي المذهب، وفيها من الجواري الحسان المغنيات والراقصات، والخيول العربية التي على أكثرها سروج الذهب والفضة والجوهر. والعديد من الدروع والخوذ والجواشن المذهبة، والسيوف المجوهرة ما يعز وجود مثله وغير ذلك[182].

وأهدى المعز بن باديس إلى الخليفة الظاهر في عام٤٢٤هـ هدية جليلة كان فيها: أربعة سباع وعشرين كلباً سلوقية، وعدة نمور، وشمع كثير، ومتاع جم، من ثياب خز وسوسي وصقلي، وزعفران، وعبيد من خدم بيض وسود، وغير ذلك[183].

وكانت هناك ثمة علاقات ودية بين الخليفة المستنصر والمعز بن باديس في الفترة التي سبقت خروج المعز عن طاعة الفاطميين، واستبدال دعوتهم بدعوة العباسيين. ومن مظاهرها تلك الهدية التي أرسلها المعز إلى المستنصر وقد قومت بأربعين ألف دينار، وكان من جملتها درقة[184] مكللة بالجواهر كانت للمهدي بالمغرب[185].

وعقب وفاة المعز بن باديس تولى ابنه تميم ثم من بعده ابنه يحيى، ويرى بعض الباحثين أنه في فترة حكم يحيى حاول معاودة الخضوع للفاطميين، وكانت تصله منهم الهدايا فأعاد اسمهم إلى الخطبة، وإن كان هذا الاعتراف لم يغير من الحالة شيئاً وظل آل باديس يتوارثون الإمارة دون تدخل من الخليفة الفاطمي، وأصبحت تبعيتهم الوحيدة تظهر في وفد يرسله كل أمير جديد إلى مصر يبلغ الخليفة الفاطمي النبأ ويحمل بعض الهدايا التي يرد عليها الخليفة الفاطمي بهدايا مماثلة[186]. ومن مظاهر العلاقات الودية بين الطرفين في هذه الفترة، تلك الهدية التي أرسلها الخليفة الآمر في عام ٥١١هـ إلى الأمير علي ابن يحيى[187]. وفي جمادى الأولى عام ٥١٧هـ وصل إلى الخليفة الآمر رسول من الأمير أبي منصور حسن ابن علي بن يحيى، صاحب المهدية، يخبره بانحيازه للدولة الفاطمية، وأن روجار صاحب صقلية تواصلت أذيته واستعد لمحاربته، وطلب منه أن يسير لروجار يمنعه من ذلك، فأنفذ الآمر إلى روجار رسولاً، فأصلح بينهما[188].

وفيما يتعلق بحالة الفاطميين مع بنى حماد فى المغرب الأوسط، فقد كانت تلك العلاقات ودية فترة اعتراف حماد بن بلكين بسلطة الفاطميين، وكانت الهدايا والرسائل تتبادل بين الطرفين(١٨٩). وعلى الرغم من خروج الحماديين عن سلطة الفاطميين، فإن الصلات لم تنقطع بين الجانبين، ولم يفقد الفاطميون الأمل فى عودة المغرب إلى حظيرتهم، وكانوا يرضون أن يؤدى أمراؤها لهم ولو مظاهر الولاء الشكلية، ونراهم يسارعون عند أيه بادرة، إلى بذل الهدايا والانعام بالألقاب إلى أمرائهم، وفى هذا الصدد ورد ما يفيد برحيل مركب فاطمى من الإسكندرية وهدية إلى صاحب بجاية فى سنة ٥٢٣هـ. أى فى عهد الأمير الحمادى يحيى بن العزيز(١٩٠).

وللعلاقات الثقافية أو الدينية بين مصر والمغرب أهمية خاصة فى دراسة الصلات الحضارية بين الجانبين، وإن كان من اليسير كما سبق الفصل بين مرحلتين مختلفتين فى تاريخ العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بين مصر والمغرب، وهما مرحلتا ما قبل دخول الفاطميين إلى مصر وما بعد ذلك، نظراً لذخم تلك العلاقات بعد دخول الفاطميين إلى مصر وضعفها فيما قبل ذلك. فإنه من الصعوبة بمكان السير على هذا النهج بالنسبة للعلاقات الثقافية أو الدينية. إذ أن الصلات بينهما فى هذا المجال ترجع إلى الفترة التى تلت الفراغ من فتوح المغرب واستقرار الأمر بها للمسلمين. فقد كانت أول بعثة أرسلت لتعليم أهل المغرب القرآن والفقه واللغة العربية، تلك التى أرسلها الخليفة عمر بن عبد العزيز فى عام ٩٩ أو ١٠٠هـ، وكانت تتكون من عشرة رجال من خيرة التابعين كان على رأسهم إسماعيل بن عبيد الله بن أبى المهاجر، ومما يلفت النظر أن سبعة من هؤلاء العلماء التابعين كانوا مصريين ثقاة عند المحدثين، وقد أثمرت جهودهم مبكراً فى مجتمع أهل المغرب(١٩١). ثم تتابع توافد العلماء المصريين على بلاد المغرب، ما بين أواخر المائة الأولى وأوائل المائة الثانية للهجرة، وقد شدوا الرحال إلى بلاد المغرب بمبادرات فردية ورغبة ذاتية لنشر الإسلام واللغة العربية فى تلك البلاد، وقد بلغ هؤلاء العلماء (التابعون المصريون من الكثرة فى بلاد المغرب إلى الحد الذى يصعب معه حصرهم(١٩٢)، وقد أقام الكثير منهم فى بلاد المغرب، حتى أنهم اعتبروا بعدئذ من المغاربة حين كتب عنهم المؤرخون(١٩٣).

ثم مالبث طلبة العلم من المغاربة أن تدفقوا على مصر وخاصة بعد وفاة الإمام مالك -(بالمدينة المنورة سنة ١٧٩هـ)-، ويرجع ذلك إلى تمكن المذهب المالكى فى بلاد المغرب من ناحية(١٩٤)، وانتشار المذهب المالكى فى مصر وكثرة الفقهاء المالكية بها من ناحية أخرى، وقد كان هؤلاء الفقهاء المصريين من كبار أصحاب الإمام مالك وأتيح لهم أن يلازموه سنين عديدة وينهلون من علمه بالمدينة المنورة(١٩٥). ومن ثم رحل طلاب العلم من بلاد المغرب إلى مصر ليتفقهوا على أيدى العلماء المالكية بها. ومن أهم الشخصيات المغربية التى أقامت فى مصر طلباً للعلم إبراهيم بن الأغلب (ت١٩٧هـ) مؤسس الدولة الأغلبية، الذى قضى صباه فى الدرس والتحصيل بالفسطاط، وكان كثير الحضور إلى مجالس فقيه مصر الإمام الليث بن سعد(١٩٦). وأسد بن الفرات (ت٢١٣هـ) الذى مكث فى مصر فترة من الوقت حاول خلالها أن يجمع بين فقه الإمام مالك وفقه الإمام أبى حنيفة(١٩٧).

وأسد بن الفرات هو الذى أسند إليه أمير إفريقية (زيادة الله الأغلبى) قيادة الأسطول الإسلامى المتجه لافتتاح صقلية فى عام ٢١٢هـ، فحاصر مدينة سرقوسة فى العام التالى ٢١٣هـ[١٩٨]. ومنهم كذلك أبو سعيد سحنون (ت٢٤٠هـ) الذى أقام فترة فى الفسطاط وجلس فى مسجدها الجامع (جامع عمرو)، ولازم رئيس علماء المالكية فى مصر عبدالرحمن بن القاسم العتقى، وكتب عنه إجابات لآلاف المسائل، التى تكون منها كتاب الفقيه سحنون وهو الكتاب المعروف بـ "المدونة"[١٩٩]. وواقع الأمر أن كتب التاريخ والتراجم تزخر بأسماء عديدة من أهل المغرب الذين وفدوا إلى مصر طلباً للعلم فى الفترة السابقة على دخول الفاطميين إليها[٢٠٠].

وكان من الطبيعى أن يتعزز التواصل الثقافى بين بلاد المغرب ومصر ويزداد توثقاً بعد أن اتجه الفاطميون نحو مصر[٢٠١]. وكان فى ركابهم العديد من دعاة الشيعة، منهم على سبيل المثال القاضى النعمان بن محمد بن منصور بن أحمد بن حيون التميمى المغربى[٢٠٢] الذى توفى فى القاهرة عام ٣٦٣هـ، وكان قد خدم المهدى بالله مؤسس الدولة الفاطمية، ثم ولى قضاء أطرابلس فى عهد الخليفة القائم، وعين قاضياً للمنصورية فى عهد الخليفة المنصور، ووصل إلى أعلى المراتب فى عهد الخليفة المعز لدين الله الذى رفعه إلى مرتبة قاضى القضاة وداعى الدعاة[٢٠٣]. ومن المرجح أن يكون محمد بن جعفر التميمى القزاز القيروانى قد درس فى مصر أثناء وجوده بها عندما قدم إليها بصحبة المعز لدين الله وأن طلاب مصر قد أقبلوا عليه بشغف للاستفادة من علمه[٢٠٤].

ومن المغاربة الذين وفدوا على مصر أيضاً فى العصر الفاطمى الشاعر المعروف محمد بن هانئ أبو القاسم، وكان أبوه هانئ من إحدى قرى المهدية بإفريقية، واتصل محمد بصاحب إشبيلية، وقدم إلى مصر ومدح الخليفة المعز لدين الله، ثم خرج إلى المغرب للعودة بأسرته إلى مصر، وقتل فى طريقه ببرقة عام ٣٦٢هـ[٢٠٥].

ومن ناحية أخرى فقد وفد على مصر العديد من الرحالة المغاربة، الذين أفادت منهم البلاد إفادة كبيرة لما سجلوه عن حضارتها القديمة والإسلامية، وكان لرحلاتهم دور هام وبارز فى كشف العديد من أوجه الحياة فى مصر جغرافياً واجتماعياً وثقافياً وفنياً، وبخاصة رحلات "المسالك والممالك" التى بدأها الرحالة أبو عبيد الله البكرى (٤٨٧هـ/١٠٩٤م) وسار على نهجها كل من الشريف الإدريسى (٤٩٣هـ/١١٠٠م) ورحالة مجهول هو صاحب رحلة الاستبصار من أهل القرن السادس الهجرى/١٢م[٢٠٦].

وعلى أية حال فلم يقتصر توافد أهل المغرب على مصر عند حد انتقال التجار أو العلماء أو الطلبة أو الرحالة، أو على أولئك الحجاج العابرين نحو الأراضى المقدسة، أو ذلك الانتقال المكثف الذى تلى دخول الفاطميين مصر. بل يبدو أنه كان هناك هجرات جماعية مكثفة من بلاد المغرب إلى مصر[٢٠٧]. انتشرت فى كل أرجاء القطر المصرى وتركت بصماتها فى العديد من أسماء القرى الممتدة على طول البلاد. وقد احتفظت بعض نواحى الدلتا بأسماء بعض من نزل بها من هؤلاء المغاربة مثل منية الكتامى التى كانت من أعمال كورة السمنودية، ومنية الكتامى بمركز بسيون الحالى وتعرف باسم كتامة الغابة، ومن

المرجح أن منية لوزة، التى كانت تابعة لزمام مركز طلخا. قد عُرفت باسم فرع لوزة وهى من فروع كتامة الشهيرة، وكذلك منية طنبدى بالمنوفية وهى فرع من فروع قبيلة لواته. وأيضاً منى واهلة بالمنوفية، وبنو واهله من فروع قبينة لواته كذلك. كما تواجدت أعداد كبيرة من المغاربة فى صعيد مصر، وخاصة فى مدينة قوص وعيذاب، وقد حمل كثير من قرى الصعيد أسماء قبائل مغربية منها: قرية بنى شهلان بالبهنساوية، نسبة إلى شهلان أحد فروع قبيلة لواته، وقرية أهريت التى صارت ضمن الشيخ فضل التابعة لمركز بنى عزار، وقرية بنى على بالبهنساوية، وقرية نويرة دلاص التابعة لمركز بوش ببنى سويف، كذلك بنى زار (مركز بنى مزار الحالى) فجميعها فروع لقبيلة بنى لواته المغربية الشهيرة، وكذلك قبيلة هوارة التى نزلت الصعيد، ولا تزال أسر منها تقيم حتى وقتنا الحالى بصعيد مصر فى قرى تحمل أسماء فروع قبيلتهم، ولاسيما فى أسيوط وما حولها، وسوهاج، ونجع حمادى، ومنها: أولاد مؤمن فى طما، والدناجلة بأبى تيج، والبلازد (البلايزة حالياً)، وساحل سلين نسبة إلى سلين أو أسلين بطن من الهوارة، وهناك من القرى ما تسمى باسم القبيلة نفسها مثل قرية مزاته شرق التابعة لمركز دار السلام ومزاته غرب التابعة لمركز جرجا[٢٠٨].

ويجب ألا ينظر إلى المغاربة الذين تاوافدوا على مصر وخاصة فى العصر الفاطمى سواء كانوا حجاجاً أو تجاراً أو علماء أو غيرهم أنهم مجرد أفراد لعبوا دوراً فى الحياة الاجتماعية بمصر فحسب، بل من الطبيعى أن يكون لهم دور فى النواحى الفنية، فلاشك أن عدداً كبيراً منهم كانت لهم خبرة فى فنون البناء والزخرفة "فما أكثر العلماء الذين كانوا يجمعون بين أكثر من حرفة كالعلم والخزازة أو التجارة أو صناعة التوريق، ولا نستبعد أن يكون من بينهم من شارك فى أعمال الزخرفة والبناء وترك بصماته فيما أقامه من منشآت أو شارك به فى الزخرفة"[٢٠٩].

على أنه من الصعوبة بمكان أن نقف فى دراستنا التطبيقية للتأثيرات المغربية على الفنون والعمائر بمصر دون أن نلم بمميزات بعض تلك الفنون المغربية وخاصة التى سوف يكون لها تأثير على الفنون المصرية، ومن ناحية أخرى فيجب أن نقف على خصائص الفنون المغربية وصلاتها بالفنون المحيطة، إذ ليس من المستبعد أن تكون بلاد المغرب همزة وصل بين بعض الفنون الأخرى والفنون المصرية.

ويُعد الخزف المغربى وخاصة فى المغربين الأدنى والأوسط من أهم أنواع الفنون التى سوف تلعب دوراً هاماً فى التأثيرات الفنية على الخزف بمصر فى العصر الفاطمى. ويبدو أن صناعة الخزف كانت مزدهرة فى بعض مناطق المغرب العربى، فقد ذكر البكرى أنه "يصنع فى تونس آنية للماء من الخزف تعرف بالريحية. شديدة البياض فى نهاية الرقة. تكاد تشف، ليس يعلم لها نظير فى جميع الأقطار وعانة الأمصار"[٢١٠].

وترجع بداية معرفتنا للخزف الإسلامى بإفريقية إلى الفترة الأغلبية (١٨٤-٢٩٦هـ)، حيث لم يعثر بعد على قطع خزفية يمكن نسبتها إلى الفترتين الأموية والعباسية[٢١١].

وتُعد بلاطات الخزف ذى البريق المعدنى التى تؤلف إطار محراب المسجد الجامع بالقيروان من أهم القطع الخزفية التى وصلتنا من إفريقية فى العصر الأغلبى. وقد كانت

تلك البلاطات موضع نقاش بين علماء الفنون والآثار، وأثير جدال واسع حول موطن صناعتها وتاريخه. فبينما يرى بعض العلماء أن تلك البلاطات قد استوردت من بغداد على يد الأمير الأغلبي أبي إبراهيم أحمد بين عامي ٢٤٢ و ٢٤٩هـ، يرى البعض الآخر أنها صناعة محلية وربما ترجع إلى عهد الأمير زيادة الله بن الأغلب (٢٠١-٢٢٣هـ) أى أنها تسبق فى تاريخها مدينة سامراء[٢١٢].

وعلى أية حال فإن أرجح الآراء ترجع تلك البلاطات إلى بداية النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى[٢١٣]. وعلى الرغم من أن الاتجاه الأقوى بين العلماء جعل تلك البلاطات صنعت فى بغداد واستوردت من هناك[٢١٤] وأنها على حد قول "مارسية" تُعد من الوثائق ذات الدرجة الأولى لتاريخ الخزف العراقى وليس الخزف الأغلبى[٢١٥]. فيذكر "محمد عبد العزيز مرزوق" أن إشكالية البلاطات الخزفية التى تزين إطار محراب المسجد الجامع بالقيروان لم تحسم إلا بعد العثور على نص فى كتاب "معالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان" يشير إلى أن هذه البلاطات قد استورد معظمها من العراق، وصنع البعض منها محلياً على يد رجل بغدادى جاء مع البلاطات البغدادية، وأن تلك البلاطات استوردت فى الأصل من بغداد لكى تزين قاعة قصر الأمير الأغلبى أبو إبراهيم أحمد (٢٤٢-٢٤٩هـ)، إلا أنه عدل عن استخدامها فى قصره فأرسل بها هدية إلى المسجد حيث زين بها إطار المحراب[٢١٦].

وأياً ما كان الأمر فإن ما تود الدراسة أن تؤكد عليه هو ارتباط الخزف ذى البريق المعدنى منذ بداياته فى إفريقية بالخزف العراقى، بل إن تلك الصناعة دخلت إلى بلاد المغرب على يد فنان بغدادى، وأن زخارف بلاطات محراب المسجد الجامع بالقيروان[٢١٧] ليست إفريقية المنبع ولكنها شرقية الأسلوب والتقاليد[٢١٨].

كما كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى مناطق مختلفة من بلاد المغرب عن قطع كثيرة لأوانى من الخزف ذى البريق المعدنى، تذكرنا من ناحية ببلاطات المسجد الجامع بالقيروان، ومن ناحية أخرى فهى تشبه الخزف العراقى - خزف سامراء- سواء من حيث الشكل أو الزخرفة. ومن المرجح أن هذه القطع إما أن تكون قد صنعت محلياً على أيدى صناع محليين تعلموا تلك الصناعة على أيدى فنانين عراقيين وفدوا إلى البلاد مع بلاطات محراب القيروان، وإما أن تكون تلك القطع بقايا لأوان خزفية استوردت من العراق أو مصر أو غيرهما[٢١٩].

ولكن يجب أن يكون واضحاً فى أذهاننا أن الخزف ذى البريق المعدنى فى إفريقية لم يكن يدور فى فلك الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فحسب، فليس من المستبعد أن يدخل الخزافون بشمال أفريقيا - بعد أن تعلموا تلك الصناعة على يد الخزافين العراقيين- ثمة تطورات فى إنتاجهم المحلى، وإن كان ذلك فى نفس الوقت لاينفى شدة تأثرهم بالخزف العراقى. ومن الأمثلة الدالة على ذلك سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى عثر عليها فى شمال أفريقيا[٢٢٠]، ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م. وتقدم زخارف هذه القطعة تصميماً فريداً لأوانى الخزف ذى البريق المعدنى فى هذا العصر، فيتوسط ساحة

السلطانية أربعة أذرع تشغلها زخارف نباتية يحد كل منها إلى الخارج إطار مضفور، والمناطق الفاصلة بين الأذرع الأربعة مكسوة ببقع "Splash" تتضمن بريقاً معدنياً من نوع مختلف غير معروف، كزخارف الإطار المضفور، وربما كان ذلك دليلاً على أنها إنتاج شمال إفريقي محلي أكثر من كونها مستوردة من العراق؛ وإن كانت زخارفها النباتية مشابهة لتلك البلاطات المستوردة في محراب المسجد الجامع بالقيروان[٢٢١].

وهناك نوع من الخزف الأغلبي تميز بزخارفه ذات الكائنات الحية والهندسية وذات طلاء بلون أخضر وأصفر وبني، وقد نجد في بعض الأحيان أطباق ذات كتابات كوفية عليها لفظة "الملك" مكررة[٢٢٢].

أما بالنسبة للخزف الفاطمي في بلاد المغرب[٢٢٣] فيعتبر متطوراً بالنسبة للخزف الأغلبي سواء من حيث صناعته أو زخارفه مما في ذلك الرسوم الآدمية، وهذا ما تؤيده الكميات الهائلة التي عُثر عليها في حفريات صبرة المنصورية، وقد امتازت بتنوع أشكالها، وسيادة الطلاء الأصفر مع استخدام اللون الأخضر والبني[٢٢٤].

ويؤكد "جورج مارسيه" على ازدهار صناعة الخزف في بلاد المغرب في كل من صبرة المنصورية وقلعة بني حماد وبجاية، وأنه كان بهذه المراكز أفران لصناعة الخزف وأنها لم تخرج الأواني الخزفية فحسب بل أخرجت أيضاً بلاطات خزفية[٢٢٥].

وعلى أية حال فالدراسة ليست في موضع إسهاب عن الخزف في بلاد المغرب، وما نود أن نؤكد عليه أن تلك الصناعة كانت راسخة ونشطة في المغربين الأدنى والأوسط. وأن زخارفه قد امتازت بتوسع في استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية والطيور. وتركزت تقاليده عند الأغالبة، وفي العاصمة الفاطمية المهدية ورقادة، وفي العاصمة الفاطمية والزيرية صبرة المنصورية، وكذلك في العاصمة الحمادية قلعة بني حماد، وأنه كان لجميع تلك العواصم صلات بمصر الفاطمية، ومن ثم فليس هناك ما يدعو للدهشة عندما نجد صلة بين رسوم الخزف التي انتجت في تلك العواصم وتلك التي صنعت في مصر خلال العصر الفاطمي[٢٢٦].

وليس أدل على أهمية الخزف المغربي بالنسبة للخزف الفاطمي بمصر ما ذهبت إليه الباحثة "مارلين جينكنز" من أن الخزف بمصر في العصر الفاطمي كان متطوراً عن تقاليد الخزف في شمال أفريقيا وفي محاولة منها لتفسر ذلك تذكر أن الفاطميين أحضروا معهم إلى مصر من صبرة المنصورية خزفاً أو خزافين أو كليهما معاً، كما ارتبط الفاطميون بمصر بعلاقات تجارية مع بني زيرى في إفريقية والحماديين في قلعة بني حماد، كما لم تستبعد نزوح خزافين من صبرة المنصورية إلى مصر عقب اجتياح قبائل بني هلال لإفريقية[٢٢٧].

أما بالنسبة لصناعة النسيج فيبدو أنها كانت مزدهرة في بلاد المغرب منذ العصر الأموي، فمن بين القطعتين المؤرختين اللتين وصلتنا من هذا العصر قطعة من مصر[٢٢٨] والأخرى من إفريقية وهي عبارة عن جزء محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن عليه كتابة نصها "…. الله مرون أمير المؤ(منين)…." ويرجح أنها إما ترجع إلى عهد الخليفة مروان بن الحكم (٦٤ -٦٥هـ) أو مروان بن محمد (١٢٧-١٣٢هـ). ولهذه القطعة تكملة بأحد متاحف

إنجلترا فيها بقية النص التاريخي الذى يستدل منه على أنها من صنع طراز إفريقية، وهى من الحرير الأحمر والكتابة التى عليها مطرزة بالحرير الأصفر أسفلها شريط من زخارف مكونة من ثلاث مناطق، بالوسطى زخرفة على شكل قلب، وبكل من المنطقتين الأخرتين صفان من نقط مستديرة بيضاء يتخللها مربعات بألوان مختلفة من أخضر وأصفر وأحمر وأبيض، وهذه الزخارف مشابهة للزخارف البارزة المنقوشة على الصخر فى طاقى بستان بلاد فارس وتمثل خسرو الثانى فى صيد(٢٢٩).

وقد كانت صناعة المنسوجات مزدهرة فى القيروان وظهرت بها أسواق متخصصة لبيع تلك المنسوجات فكان بها سوق الكتانين وسوق الغزل وسوق الخزازين، كما وجد بها أيضاً سوق البزازين وسوق السراجين وسوق الرهادنة أو الرهادرة وهم باعة الأقمشة(٢٣٠).

كما اشتهرت مدينة المهدية بصناعة المنسوجات الدقيقة الجيدة والتى كانت تصدرها إلى جميع الآفاق(٢٣١)، وكانت ثيابها تعرف بالثياب السوسية المهدوية نسبة اليها(٢٣٢).

وقد اشتهرت مدينة تونس بنوع نادر من المنسوجات، كانت تستخرج مادته من دابة تسمى أبو قلمون التى تحك بحجارة على شط البحر فيقع منها وبرها وهو لين فى لين الخز لونه لون الذهب، فيجمع وينسج منه ثياب تتلون عدة ألوان فى اليوم- لعله يقصد نسيج البقلمون - وكان هذا النوع من النسيج يمنع حمله إلى الخارج وذلك بأمر من الحاكم إلا ما كان يُخفى منه، وقد امتازت تلك المنسوجات بغلو ثمنها حتى بلغ ثمن الثوب الواحد عشرة آلاف دينار(٢٣٣).

وتُعد مدينة سوسة(٢٣٤) من أهم مراكز إنتاج المنسوجات فى إفريقية، وشهدت لها المصادر التاريخية بازدهار تلك الصناعة منذ القرن الثالث الهجرى، فذكر المسعودى أن نساجوها امتازوا بالبراعة فى صناعة ستان أخضر اللون أو مخطط بالأحمر والأبيض(٢٣٥). واستمرت شهرتها فى القرون التالية فذكر البكرى أنه كان بها حاكة كثيرون وكان يغزل بها نسيج يباع زنة المثقال منه بمثقالى ذهب، كما كان بها تقصر ثياب القيروان الرفيعة(٢٣٦). كما أشار الإدريسى أنها اشتهرت بصناعة الملابس الرفيعة والثياب الدقيقة التى لايقدر أحد على عمله بغيرها من البلاد(٢٣٧).

أما مدينة قابس فقد اشتهرت بصفة خاصة بصناعة المنسوجات الحريرية التى لم تكن تنتج فى إفريقية إلا بها، وقد امتاز حريرها برقته وجودته(٢٣٨). وربما يرجع ذلك إلى كثرة أشجار التوت بها والتى كان عليها تعيش دودة القز التى يؤخذ منها الحرير، ولذا كان حريرها من أحسن الأنواع(٢٣٩).

كما ازدهرت صناعة المنسوجات فى بعض مدن المغرب الأقصى، وخاصة فى سجلماسة التى اشتهرت بصناعة المنسوجات الصوفية(٢٤٠)، والتى اختصت نساؤها بصناعتها، وقد بلغت دقة منسوجاتهن حتى وصفت بأنها كانت تفوق القصب الذى يصنع بمصر، وكان الإزار من عملهن يبلغ خمسة وثلاثين ديناراً وأكثر، كما امتازوا بصناعة غفارات يصبغونها بأنواع مختلفة من الأصباغ، ويبلغ ثمن الغفارة مثل ثمن الإزار(٢٤١).

ومن المدن التى اشتهرت بصناعة المنسوجات بالمغرب الأقصى مدينة البصرة(٢٤٢)،

حيث كانت مركزاً هاما لصناعة الكتان، وكان أهلها في بداية أمرها يبتاعون جنيع تجاراتهم بالكتان[٢٤٣]. كما اشتهرت مدينة تادلة[٢٤٤] بصناعة المنسوجات القطنية[٢٤٥].

ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت في بلاد المغرب عدة مراكز لزراعة القطن ومن أشهرها مدن المسيلة ونقاوس وطنبة وقفصة وقرطاجنة[٢٤٦]. كما اشتهرت مدينة برقة عند القدم بالقطن المنسوب إليها والذى لم يكن يعادله صنف من أصناف القطن[٢٤٧]. كما ازدهرت صناعة القطن أيضاً في مدينة البصرة ومدينة تادلة التي كانت تصدرد إلى الخارج[٢٤٨].

ومن خلال العرض السابق للمنسوجات في بلاد المغرب وأهم مراكز صناعتها وموادها الخام يتضح مدى ما بلغته هذه الصناعة من ازدهار في تلك البلاد. ومما يؤكد أهمية صناعة النسيج أثناء حكم الفاطميين لبلاد المغرب، أن خلفاءهم أنفسهم كانوا يهتمون بتلك الصناعة، وقد أورد "الجوذرى" نصاً يفهم منه حرص الخليفة المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ) واهتمامه بشريط الطراز، بل وكان أحياناً يرسم بنفسه للرقامين ما ينقشونه في الطراز[٢٤٩]، وذكر في موضع آخر أن الخليفة المنصور أرسل إلى الأستاذ جوذر بأن يثبت اسمه في الطراز من أعمال العبيد الرقامين بالذهب فيما يلبسه الخلفاء الفاطميين، وكذلك فيما يعمله هؤلاء العبيد الحصريون (صناع الحصير) من عجيب أعمالهم ومعجز صنعتهم. كما قال له "اكتب لهم يثبتوا في الطراز والبسط "مما عمل على يدى جوذر مولى أمير المؤمنين بالمهدية المرضية"، وأن الخليفة المنصور كان معجباً بأعمال هؤلاء العبيد، وكثيراً ما كان يأمر بحفظهم ويقول: "إن أعمالهم رياض مونقة"[٢٥٠].

كما أشار الجوذرى أيضاً إلى نص آخر يفهم منه أن الفاطميين في إفريقية كانوا يستخدمون أنواعاً مختلفة من المنسوجات ومنها الثياب التسترى والعتابى، وأن الثياب التسترية كانت قيمة جداً لديهم بالقياس بالعتابية. فقد ذكر أن الخليفة المهدى (٢٩٧-٣٢٢هـ) أمر بإحضار ثياب وتفرقتها على بعض الأشخاص كان من بينهم جوذر، وأن تلك الثياب كانت من ألوان شتى وأنواع مختلفة، فاختار أصحاب جوذر ثياباً من التسترى، بينما اختار جوذر ثوباً عتابياً، مما لفت نظر الخليفة المهدى فأثنى على جوذر، وذكر أنه لم يتعد لباس الصالحين والذى هو أشبه بالأكفان من الثياب[٢٥١].

وورد على لسان الخليفة الفاطمي المعز وهو بالمنصورية في لقاء له مع بعض شيوخ كتامة أنه ذكر لبعض أنواع المنسوجات منها المثقل[٢٥٢] والديباج[٢٥٣].

ومن الطريف أن المنسوجات كانت من الأشياء التي يتباهى بها الخلفاء فقد ورد أن الخليفة الأموى عبد الرحمن الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ) كتب إلى الخليفة المعز وهو بإفريقية يتباهى بما يحاك في بلده الأندلس من الخز[٢٥٤] والوشى[٢٥٥] وأصناف الثياب، وأنه لايحاك مثلها بالمشرق، وقد استغنى بذلك عما يجلب إليه من الشرق. فلما وصل ذلك للمعز قال: "وما سمعنا أحداً يدعى عقلاً يفخر بالحاكة، ولو كان ذلك مما يفخر بمثله، لكان عندنا عن الطراز أنواع الأعمال البديعة والصنعة العجيبة لايشك من رآه أنه ما رأى مثله، مما يعمله عبيدنا الذين أفاء الله عز وجل بهم من سبى الروم بأسيافنا"[٢٥٦].

وقد استمر ازدهار صناعة المنسوجات في بلاد المغرب بعد انتقال الفاطميين إلى مصر، وكانت إفريقية تنتج في عهد بني زيرى المنسوجات الصوفية والقطنية والحريرية، وورد في بعض المصادر ما يفيد بصنع منديل وملحفة من القطن والكتان، وإلى ثوب أسديته من الكتان ولحمته من القطن[٢٥٧]. وقد استمر في هذا العهد أيضاً صناعة نوع من المنسوجات ازدهر في إفريقية خلال العصر الفاطمي وهو نسيج يعرف باسم "المخير" كانت تستخرج مادته من البحر قرب سواحل إفريقية الجنوبية، وأنتجوا منه نوعاً من النسيج المتموج الرفيع وكان يختص به الخليفة ويمنع تصديره إلى الخارج، وعلى الرغم من ذلك فقد كان يهرّب ويباع منه الثوب الواحد بألف دينار[٢٥٨].

كما ازدهرت صناعة المنسوجات في قلعة بني حماد، وكان يصنع بها لبد سروج الخيل والأكسية الغليظة ذات النسيج الجميل، المطرز بالذهب والمنسوب إليها، كما ازدهرت بها أيضاً صناعة الأقمشة الصوفية الناعمة والبراقة كالحرير[٢٥٩].

ومما سبق يتضح أن بلاد المغرب قد شهدت نهضة في صناعة المنسوجات قبل رحيل الفاطميين إلى مصر، وأن تلك النهضة استمرت بعد ذلك. ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على مصر الفاطمية، وقد ورد ما يفيد حرص الخليفة المعز على أن تحمل قافلته المتجهة من إفريقية إلى مصر كميات هائلة من المنسوجات الثمينة، وأن بعض تلك المنسوجات استمرت محفوظة في خزائن الفرش الفاطمية حتى عام ٣٩١هـ، حيث عُثر فيها على إحدى وعشرين عدلاً كانت من بين المنسوجات الوافدة إلى مصر مع المعز لدين الله من القيروان، ووجد مكتوباً على بعضها تاريخ ٣٣١هـ من عمل العبيد، وكانت تلك الأعدال من ديباج خز ومذهب[٢٦٠]. ومما يلفت النظر أن تلك المنسوجات من عمل العبيد، وقد مر بنا أن الخليفة المعز لدين الله قد أشار وهو في إفريقية إلى هؤلاء العبيد الذين كانوا يصنعون له المنسوجات ذات "الأعمال البديعة والصنعة العجيبة" وأن هؤلاء العبيد كانوا ممن "أفاء الله عز وجل بهم من سبي الروم"، ومن ثم فقد عرفت مصر عن طريق إفريقية منسوجات صنعت على يد نساجين روم "بيزنطيين" ومن الطبيعي أن تحمل تلك المنسوجات تأثيرات فنية بيزنطية، بل ليس من المستبعد أن يحرص الخليفة المعز لدين الله أن يحضر معه من إفريقية إلى مصر بعض من هؤلاء النساجين الروم فيساهموا بدورهم في نهضة صناعة المنسوجات في العصر الفاطمي.

وقد استمر أيضاً تواجد المنسوجات الفاطمية الوافدة مع المعز لدين الله من إفريقية إلى مصر حتى عام ٤٦٠هـ حيث ورد ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية في هذا العام مقطع من الحرير الأزرق التسترى والقرقوبي منسوج بالذهب وسائر ألوان الحرير وأن هذا المقطع مما أمر بعمله الخليفة المعز لدين الله في عام ٣٥٣هـ وقد صورت فيه أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها، وفيه صورة مكة والمدينة مبينة بشكل واضح، وكتب على كل مدينة وجبل وبلد ونهر وطريق اسمه بالذهب والفضة أو الحرير[٢٦١].

وقد استمرت المنسوجات المغربية تفد على مصر بعد انتقال الفاطميين اليها، إما عن طريق التجارة[٢٦٢] أو عن طريق الإهداء[٢٦٣].

وليس أدل على ما بلغته المنسوجات من ازدهار في بلاد المغرب أن مصر وما لها من شهرة عالية في صناعة المنسوجات، قد أقبلت وبقوة على المنسوجات المغربية، فبالإضافة إلى ما تقدم ذكره فقد كانت المنسوجات من أهم السلع التى استوردتها مصر من بلاد المغرب[٢٦٤]، وورد في بعض المصادر التاريخية ثمة إشارات إلى ذلك، فقد ذُكر أن من بين قصور قفصة كانت مدينة طراق التى اختصت بصناعة الأكسية المصدرة إلى مصر، وتعرف أكسيتها بـ "الكساء الطراقى"[٢٦٥]. كما كانت مدينة قابس تصدر المنسوجات الحريرية إلى مصر[٢٦٦]. أما مدينة سوسة فقد كانت أهم مراكز تصدير المنسوجات المغربية إلى مصر، ومن الملفت للنظر أن وثائق الجنيزة أشارت كثيراً إلى تجار يصدرون كتاناً مصرياً إلى سوسة. ويصدرون من هناك في نفس الوقت الكتان الناعم المصنوع منه، بل وقد ورد ما يفيد أنه كان في القاهرة سوق سوسى، وإن كان من غير المعروف ما إن كانت المنسوجات السوسية تباع في القاهرة فحسب، أم كانت تصنع بها أيضاً[٢٦٧]. ومما يؤكد ذيوع المنسوجات السوسية في مصر خلال العصر الفاطمى، أن ابن المأمون أشار ضمن أحداث أعوام ٥١٦هـ و ٥١٧هـ و ٥١٨هـ إلى العديد من المناديل والشقق السوسية التى كانت مستخدمة في هذا العصر[٢٦٨]. كما أن هناك أيضاً ثمة إشارات إلى استعمال "شقق خز مغربى"[٢٦٩].

ويبدو أن مدينة برقة التى اشتهرت بتصدير الصوف إلى مصر[٢٧٠]، كان لمنسوجاتها نصيباً في العصر الفاطمى، حيث ورد أنه مما أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية صناديق مملوءة بفاخر الملابس منها ما هو من برقة ومنها ما هو من غيرها[٢٧١].

وهناك إشارات إلى بعض أثمان المنسوجات المغربية، فقد أشارت وثائق الجنيزة أن سعر رطل الحرير المغربى في أسواق مصر كان يساوى ديناراً ونصف[٢٧٢].

ويبدو أن الأمر لم يقتصر عند حد استيراد مصر للمنسوجات المغربية، فمن الطبيعى أن تكون الأعداد الغفيرة من المغاربة التى أتت إلى مصر مع الفاطميين من بلاد المغرب قد اتبعت العادات والتقاليد المغربية في ارتداء الملابس، بل وكان الخلفاء الفاطميون يحرصون على ارتداء ملابسهم وفق تلك العادات والتقاليد المغربية، ومن مظاهر ذلك ما ذكره ناصر خسرو بأن الخليفة المستنصر "قد ارتدى قميصاً أبيض، عليه فوطة فضفاضة، كالتى تلبس في بلاد المغرب"[٢٧٣]، وهو بذلك يقصد ما كان يلبس في بلاد المغرب ويسمى الحرام[٢٧٤].

ومن الجدير بالذكر أن بلاد المغرب صدرت إلى مصر منسوجات غير مغربية الأصل، فقد أشارت وثائق الجنيزة في ثلاث حالات إلى قماش تسترى (نسبة إلى مدينة تستر في بلاد فارس) صدر إلى مصر من بلاد المغرب، وذلك بواسطة أشخاص يحملون اسم الأندلسى، ويرى "جواتياين" أن ذلك لايعنى بالضرورة أنه كان ينسج في الأندلس وأنه ربما صنع في صقلية أو تونس. وأن اسم عائلة الأندلسى قد ظهر في القيروان منذ القرن الخامس الهجرى /١١م[٢٧٥]. كما ورد في نفس الوثائق أن بلاد المغرب صدرت إلى مصر أيضاً منسوجات حريرية أندلسية وصقلية وكذلك نوعاً من سرقسطة[٢٧٦].

وتُعد صناعة الطنافس من أهم الصناعات التى ازدهرت بالقيروان، وكانت تعرف باسم

الزربية، وامتازت بزخارفها الهندسية، ووجدت تلك الصناعة بالقيروان فى القرن الثانى الهجرى /٨م بعد وصول الجيش الخرسانى إليها حاملاً معه الطنافس العجمية الإيرانية ثم نشأت عنه صناعة الطنافس القيروانية المشهورة ودخله عنصر الحرير وأسلاك الذهب والفضة والتكليل بالجواهر(٢٧٧).

ويبدو أن صناعة الطنافس كانت مزدهرت فى إفريقية خلال حكم الفاطميين لها. وأن الخلفاء الفاطميين قد أولوها رعايتهم وكان يقوم على صناعتها العبيد، وقد سبق أن ذكرنا أنهم من أسرى الروم، ومما يدل على عناية الخلفاء الفاطميين بتلك الصناعة أن الخليفة المنصور طلب من الأستاذ جوذر أن يثبت هؤلاء العبيد فى الطراز والبسط "مما عمل على يدى جوذر مولى أمير المؤمنين بالمهدية المرضية" وأن أعمال هؤلاء الصناع كانت تثير إعجاب المنصور وقال عنهم "إن أعمالهم رياض مونقة"(٢٧٨).

وربما يؤكد ازدهار صناعة الطنافس فى إفريقية ما ورد فى وثائق الجنيزة بأنها كانت تصدر نوعاً قيماً للغاية عرف باسم "القيلة" أو العرش، وهو يتكون من لون أخضر متعدد كان يصنع فى مدينة قابس(٢٧٩).

وتُعد صناعة الأخشاب وزخرفتها وتطعيمها من الصناعات التى كانت مزدهرة فى إفريقية قبل رحيل الفاطميين عنها إلى مصر، ونعطى على ذلك مثالاً له أهمية خاصة فى دراستنا وهو صندوق خشبى مطعم بالعاج عُثر عليه فى إحدى القرى القريبة من بلنسية بالأندلس، ومحفوظ حالياً فى متحف الآثار بمدريد، والصندوق عليه نقش كتابى بالخط الكوفى يقرأ "بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه معد أبو تميم الإمام المعز [لدين اللهِ] أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه ... ـمد الخراسانى"(٢٨٠).

ولهذا النص الكتابى أهميتان خاصتان أولهما: أنه يشير إلى صناعته للخليفة المعز بالمنصورية قبل نقل مقر الخلافة الفاطمية إلى القاهرة، وثانيهما: أن هذا الصندوق صنع على يدى صانع ينسب إلى إقليم خراسان فى شرقى بلاد فارس(٢٨١).

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى فهى تدل على أن إفريقية فى حقبتها الفاطمية قد شهدت ازدهاراً فى صناعة التحف الخشبية ولابد أنها أنتجت منها كميات كبيرة، بل ويرى أحد العلماء أنه قد نُقل بعض منها إلى مصر مع المعز لدين الله، وفى هذا الصدد أشار إلى نقطة فى غاية الأهمية حيث ذكر: "وعليه فلنحث الباحثين على التروى عندما ينعتون فريقاً من هذه التحف بأنه فاطمى، وأن يتساءلوا هل هو فاطمى من الطراز القيروانى أو فاطمى من الطراز الشرقى أو القاهرى، كما يتعين على الباحثين إمعان النظر فى نوعية الزخارف، لأن الطورين يمتازان كل على حدة بمميزاته الفنية. فالفن التونسى على جودته وأصالته فى الرقة، لاشك أنه تطور فى بيئته الجديدة مصر، وتكيف هنالك فخرج بذلك نوعاً ما عن أشكاله ومظاهره الأصلية، فلاشك أن إعادة النظر فى التحف الفاطمية المتوزعة فى متاحف الدنيا سوف يفيدنا الإفادة الجمة للتفرقة بين فصيلتين من الإنتاج الفنى الرائع بدل فصيلة واحدة"(٢٨٢).

أما بالنسبة للنقطة الثانية وهي المتعلقة بصانع هذا الصندوق "الخرساني". فهي إشارة واضحة إلى تواجد عناصر ذات أصول إيرانية في إفريقية خلال الحكم الفاطمي بها. ومن ناحية أخرى إشارة إلى قيامهم بأعمال فنية بها. وهذا أمر غير بعيد. نظراً لعلاقات الفاطميين الخاصة مع الإيرانيين لاتحادهم في المذهب. وازدياد النفوذ الفاطمي في بلاد فارس.

وعلى الرغم من الإشارة الصريحة والواضحة بأن هذا الصندوق قد صنع في المنصورية على يد صانع "خراساني" فإن هناك اتجاهاً غريباً لدى بعض الباحثين فهم وعلى الرغم من اتفاقهم أن صانع هذا الصندوق [محمد] الخراساني ينسب إلى أسرة فارسية الأصل، فإنهم يرون بأن تلك الأسرة الفارسية قد هاجرت أولاً إلى مصر وبها اكتسب هذا الصانع الخرساني فن التطعيم والنقش على العاج ثم أحضرها إلى إفريقية وأثبتها في هذا الصندوق الرائع[٢٨٣]. وواقع الأمر أن الباحث لايدرى من أين استقى أصحاب هذا الرأى معلوماتهم حول كون صانع هذا الصندوق قد انتقل من بلاد فارس إلى مصر وبها تعلم فن التطعيم والنقش على العاج ثم انتقل بعد ذلك إلى المنصورية ليصنع ذلك الصندوق، وربما كان الهدف من وراء رأيهم هذا هو البحث عن دور للفنانين الأقباط في صناعة التحف العاجية في بلاد المغرب، إذ أشاروا قبل تناولهم لهذا الصندوق مباشرة إلى براعة وخبرة الفنانين الأقباط في صناعة التحف العاجية في مصر، بل وذهبوا إلى احتمال كون الفنانين المصريين (الأقباط) هم الذين حملوا في بداية العصر الإسلامي إلى المجموعات المسلمة حول شواطئ البحر المتوسط مهارة صناعة التحف العاجية[٢٨٤].

وعلى أية حال فالدراسة ليست في موضع تشكيك لصناعة التحف العاجية في مصر قبل العصر الإسلامي أو في بداياته. وإن كان من المعروف محدودية استخدام الأقباط للعاج[٢٨٥]، وفي نفس الوقت لانستطيع أن نغبن حق الفنان "محمد الخراساني" ونلصق إبداعاته بالفن المصري أو كما يميل البعض إلى وسمة بالفن القبطي، فربما كان هذا الصانع لم يرد على مصر مطلقاً إذ أن علاقة إفريقية ببلاد فارس كانت من القوة بمكان في العصر الفاطمي بل وقبل العصر الفاطمي، فليس من المستبعد أن يفد هذا الصانع من بلاد فارس إلى إفريقية مباشرة، كما أنه ليس من المستبعد أيضاً أن يكون ذلك الصانع الذي تواجد في المنصورية خلال القرن الرابع الهجرى قد نُسب إلى أسرة فارسية تواجدت في إفريقية قبل هذا التاريخ بعدة قرون. حتى وإن افترضنا جدلاً أن هذا الصانع قد انتقل من مصر إلى إفريقية وأنه قد اكتسب خبرته في الصناعات العاجية من مصر، فيجب أن ينسب ذلك الفضل إلى مصر الإسلامية إذ يصعب البحث عن فن غير إسلامي في مصر خلال القرن الرابع الهجرى/١٠م.

وقبل أن نترك التحف الخشبية الفاطمية في طورها الإفريقي. علينا أن نتذكر أن الخليفة المعز لدين الله قد حرص أن يفد إلى مصر ومعه توابيت آبائه، كما قدم إليها وفي ركبه أعداد هائلة من الصناديق الخشبية التي حملت التحف والذخائر[٢٨٦]، ولنا أن نتخيل ما كانت عليه هذه التوابيت أو تلك الصناديق من زخرفة وفخامة عهدت عن الفاطميين.

وفيما يتعلق بالتحف المعدنية، فقدكانت الصناعات المعدنية مزدهرة بالقيروان، واشتهرت بصناعة التحف النحاسية والفضية والذهبية، وأنتجت من النحاس الأطباق والصواني المنقوشة بالزخارف الهندسية والكتابية المكفتة بالفضة والقصدير(٢٨٧). ومن المعروف أن القيروان قد صدّرت بعض معادنها إلى الخارج، فقد ورد ضمن وثائق الجنيزة أنه ضمن المعادن المستوردة من القيروان، كانت الفضة والرصاص والصفيح والزئبق، مع قليل من المصنوعات المعدنية(٢٨٨).

وربما يؤيد ازدهار صناعة الحلي والمعادن في بلاد المغرب، واحتمال تأثيرها على مصر(٢٨٩) ما ورد في وثائق الجنيزة أيضاً عن قدوم صاغة مغاربة نزحوا إلى القاهرة في العصر الفاطمي(٢٩٠). وورد بها أيضاً ذكر لصائغين مغربيين هاجرا إلى سيلان عن طريق مصر وعدن(٢٩١).

هذا ومن الجدير بالذكر أن الخليفة الفاطمي المعز لدين الله أحضر معه من إفريقية إلى مصر خمسة عشر الف رُحل تحمل صناديق الأموال والسلاح وغير ذلك(٢٩٢). ومما يؤكد تواجد بعض التحف الفاطمية المغربية بمصر، أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية سيف الخليفة الفاطمي القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ)(٢٩٣).

ومن ناحية أخرى فقد أطلق على بعض التحف المعدنية في مصر خلال العصر الفاطمي ألفاظ يرجح أنها مغربية، ومنها لفظ "الحسكة" الذى أطلق على الشمعدان بعد مجئ الفاطميين إلى مصر، حيث ورد أن الأفضل ترك حين وفاته في عام ٥١٥هـ أشياء كثيرة كان من بينها ألف حسكة(٢٩٤).

ومن التحف المعدنية المغربية التى وصلتنا وربما كان لها صلة فيما نحن بصدده، ثرية كبيرة عثر عليها في مخزن ملحق بالمسجد الجامع بالقيروان وتقوم زخارفها على التخريم، وتم نسبتها إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م أو النصف الأول من القرن الخامس الهجرى/ ١١م وذلك بناء على طراز الخط الكوفي بها والذى نصه "من عمل محمد بن القيسي الصفار المغربي" ويستخلص "محمد عبد العزيز مرزوق" من هذا النص أن الصانع قد يكون من مدينة القيس في صعيد مصر(٢٩٥) ثم هاجر إلى إفريقية هو وأسرته وأقام فيها وزاول عمله وعلّم حرفته لولده من بعده، ويستشهد على ذلك بأن إفريقية كانت في ذلك الوقت جزءاً من امبراطورية الفاطميين وأن الصناع كانوا يتنقلون في أرجاء هذه الامبراطورية دون قيد أو شرط(٢٩٦).

ومن الصناعات التى كانت مزدهرة أيضاً في إفريقية صناعة الزجاج والبلور الصخرى وقد اشتهرت بها القيروان على وجه الخصوص، حيث أنتجت الأوانى والتحف اللطيفة الملونة والقنينات المزخرفة والمذهبة التى كان يستعملها الصيادلة. كما استعمل الزجاج في الشمسيات والقمريات، كما هو في جامع القيروان في القرن الثالث على عهد الأغالبة، وكان بالقرب من هذا الجامع سوق يسمى بسوق الزجاج، كما استخدم الزجاج في تبليط أرضية المنازل والشوارع، وذلك عن طريق طبقة زجاجية مختمة ومزخرفة كما هو في أرضية مدينة المنصورية الفاطمية(٢٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن المعز لدين الله أحضر معه من إفريقية إلى مصر تحفاً من البلور الصخرى إذ ورد ضمن ما قدم به إلى مصر من التحف والذخائر قبة من البلور وهى قطعتان، يجلس فيها أربعة أشخاص. وأحضر أيضاً أربعة خوابى من البلور، تسع كل واحدة منها قدر رواية من الماء[٢٩٨].

وكان البلور الصخرى الخام والزجاج من المنتجات التى تحملها السفن المغربية وتصل إلى الموانى المصرية فى العصر الفاطمى[٢٩٩]. وقد أشار ناصر خسرو إلى استيراد مصر فى هذا العصر لخام البلور الصخرى من بلاد المغرب. ثم ظهر منه بها عند بحر القلزم. بلور ألطف وأكثر شفافية من بلور المغرب[٣٠٠].

وفيما يتعلق بفنون الكتاب. فقد ورد أيضاً ما يفيد بازدهار تلك الفنون لدى الفاطميين فى بلاد المغرب قبل قدومهم إلى مصر، بل وإن بعض خلفائهم عملوا بذلك الفن ووصل بعض إنتاجهم إلى مصر مع الخليفة المعز لدين الله. فقد ذكر المقريزى[٣٠١] أنه فى عام ٣٦٣هـ حمل أبو جعفر مسلم إلى المعز لدين الله المصحف الكبير الذى قيل إنه كان ليحيى بن خالد بن برمك، وكان أبو جعفر قد اشتراه بأربعمائة دينار، فلما رآه المعز قال: "أراك معجباً به، وهو يستحق الإعجاب، ولكن نفاخرك نحن أيضاً" فدعا بمصحف نصفين ما رؤى أحسن منهما خطاً وإذهاباً وتجليداً، فقال: "هذا خط المنصور، وإذهابه وتجليده بيده"، فقال له أبو جعفر مسلم "فثم مصحف بخط مولانا المعز لدين الله..." فقال: "نعم" وأخرج له نصفين، فقال أبو جعفر: "ما رأيت أصبح من هذا الخط...".

وتُعد صناعة الجلود من الصناعات التى كانت مزدهرة فى بلاد المغرب، ويبدو أنه كان لها ثمة تواجد فى مصر خلال العصر الفاطمى، فقد ورد ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية ألف وتسعمائة درقة لمطية[٣٠٢]، وهى منسوبة إلى لمطة وهى أرض لقبيلة من البربر بأقصى المغرب يقال للأرض وللقبيلة معاً لمطة، وقيل إن أهلها كانوا يصطادون الوحش وينقعون جلوده فى اللبن الحليب سنة كاملة ثم يتخذون منها الدرق فإذا ضربت بالسيف القاطع نبا عنها[٣٠٣].

ومن ناحية أخرى فقد شهد الفاطميون فى بلاد المغرب ثم من بعدهم الصنهاجيون والحماديون توسعاً فى استخدام المنحوتات سواء الآدمية أو الحيوانية أو الطيور. إذا استعملوا أشكال أسود منحوته عند أبواب مدينة المهدية، وعُثر فى أطلال مدينة صبرة المنصورية على نحت جصى يمثل طائر، ربما كان ببغاء ممسك فى فمه بثمرة بيضاوية ربما كانت حبة زيتون، ونجد فى أطلال قلعة بنى حماد أسداً منحوتاً على رخام رمادى اللون. كما وجدت فى حفائر صبرة اسطوانة عليها متبارزان بالسيوف[٣٠٤].

ومن أهم اللقى الأثرية التى عُثر عليها فى مدينة المهدية وترجع إلى فترة حكم الفاطميين لإفريقية، لوح رخامى محفوظ فى متحف باردو بتونس عليه نقش بارز يمثل أميراً يحمل فى يده كأس ويستمتع بموسيقى تعزفها على الناى فتاة جالسة أمامه[٣٠٥] (شكل ٣٤) وعلى الرغم من اصطباغ ذلك النحت بالمؤثرات الشرقية فإن "Marçais" يرفض أن يعتبر ذلك النحت مجلوباً من الشرق، ولا يقبل إلا باعتباره قد نفذ فى إفريقية[٣٠٦].

وعلى أية حال فمن المنتظر أن التوسع الذى شهدته بلاد المغرب فى استخدام الكائنات الحية - الآدمية والحيوانية والطيور- سوف يكون له صداه على الفن الإسلامى بمصر خلال العصر الفاطمى.

أما الميدان الآخر الذى شهد ازدهاراً عظيماً فى بلاد المغرب فهو فن العمارة. وسوف يتضح من الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على العمائر فى مصر الفاطمية مدى تشبعها بالمؤثرات المغربية ليست فى عمومها فحسب بل وفى أدق تفاصيلها(٣٠٧).

ويكفينا فى هذا المقام الإشارة إلى بعض المدن التى أنشئت فى تلك البلاد قبل العصر الفاطمى وخلاله لنقف على الخبرة التراكمية التى ألم بها الفاطميون فى فن المعمار قبل توجههم إلى مصر. ومن أهم تلك المدن مدينة رقادة التى أسسها إبراهيم بن أحمد بن الأغلب فى سنة ٢٦٣هـ، وقد انتقل إليها إبراهيم من مدينة القصر القديم وبنى بها قصوراً عجيبة وجامعاً وأسواقاً وحمامات وفنادق، وقد ظلت تلك المدينة دار ملك للأغالبة حتى طردهم منها عبيد الله المهدى فى سنة ٢٩٧هـ، وأقام بها الفاطميون إلى أن انتقلوا فى عام ٣٠٨هـ إلى مدينتهم الجديدة المهدية(٣٠٨).

وتُعد مدينة المهدية أولى المدن التى شيدها الفاطميون فى إفريقية(٣٠٩)، وقد حرص الخليفة المهدى على إختيار موقعها بنفسه، واختطها وجعلها دار مملكته وحصنها بالسور المحكم والأبواب الحديدية المصمته، وكان لتلك المدينة بابان بأربعة مصاريع لكل باب منها دهليز يسع خمسمائة فارس(٣١٠). ووصف ابن حوقل تلك المدينة بأنها كثيرة التجارة حسنة السور والعمارة، وبأنها حصينة ولها سور من حجارة له بابان ذكر أنه لم ير مثلهما على الأرض شبيه ولا نظير غير البابين اللذين على سور الرافقة(٣١١) وأن بابى المهدية عملاً على مثالهما، ومثل شكلهما أتخذا، وأن تلك المدينة كانت كثيرة القصور، نظيفة المنازل والدور. حسنة الحمامات والخانات(٣١٢). ولم يتبق حالياً من تلك المدينة سوى مدخلها القديم المسمى بالسقيفة الكحلاء أو باب زويلة، والجامع وأطلال قصر المهدى وقصر ولى عهده القائم بأمر الله، وكذلك المرسى القديم للمدينة(٣١٣).

والى جانب مدينة المهدية أنشأ الخليفة المهدى مدينة أخرى، وهى مدينة زويلة وجعل بين المدينتين قدر طول ميدان، وأحاط تلك المدينة بسور وأبواب، وأسكن فيها عامة الناس من تجار وبزازين وغيرهم مع أهاليهم فى تلك المدينة بينما كان مقر أعمالهم فى المهدية نفسها(٣١٤).

وظلت المهدية عاصمة للفاطميين حتى قام الخليفة المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ) بإنشاء مدينة صبرة المنصورية فى عام ٣٣٧هـ، الواقعة بالقرب من القيروان، واتخذها المنصور مقراً للخلافة الفاطمية، ونقل إليها الأسواق والصناعات من القيروان، فازدهرتّ فيها التجارة، وعمرت المدينة بالمبانى الجميلة والشوارع الفسيحة والمساجد والفنادق والحمامات وغيرها(٣١٥). ووصف المقدسى مدينة المنصورية بأنها كانت مدينة دائرية ويقع فى وسطها دار الخليفة على نفس أسلوب مدينة بغداد. وكانت بها عمارة كثيرة وأسواق حسنة وجامع. ولها سور يبلغ عرضه اثنى عشر ذراعاً، وأبوابه باب الفتوح وباب زويلة وباب وادى

القصارين[٣١٦]. وعقب وفاة المنصور استمرت المنصورية دار خلافة للفاطميين فاستقر بها الخليفة المعز، وحفر بها الآبار، وبنى فيها القصور العالية[٣١٧]. المزدانة بالبساتين والأحواض. ومن أهم المبانى والقصور التى أنشأها الفاطميون فى تلك المدينة قصر الماء والإيوان والخورنق ومجلس الكافور ومجلس الريحان وحجرة التاج وحجرة الفضة وقصر الخلافة المعزية[٣١٨].

وأنشئت أيضاً فى بلاد المغرب فترة تواجد الفاطميين بها. مدينة آشير التى أسسها "زيرى بن مناد" جنوب مدينة الجزائر وذلك فى سنة ٣٢٤هـ، فى عهد الخليفة الفاطمى القائم (٣٢٢-٣٣٤هـ)، واستقدم زيرى لتلك المدينة البنائين من حمزة والمسيلة وطبنة. واستجاب الخليفة الفاطمى لطلباته وأوفد إليه الحرفيين ووضع تحت أمره مهندساً معمارياً لامثيل له فى إفريقية، كما أمده بجميع المعدات ولاسيما الحديد، ولما انتهى "زيرى" من بناء هذه المدينة لم يُخف الخليفة رضاه عنها[٣١٩].

كما أنشأ الفاطميون أيضاً أثناء تواجدهم فى بلاد المغرب، بعض المنشآت فى ليبيا. حيث أنشأ الخليفة القائم فى مدينة أجدابيا جامعاً حسن البناء له صومعة مثمنة بديعة العمل[٣٢٠]. وحرص الخليفة المعز على حفر الآبار وأنشأ له قصراً فى كل منزلة على طول الطريق الموصل من إفريقية إلى مصر، وقام بالاشراف على تلك القصور الأمير تميم بن المعز، وكُشف فى حفائر أجدابيا عن أطلال بعض هذه القصور التى زخرفت بزخارف رائعة[٣٢١].

تلك كانت بعض المنشآت والمدن الفاطمية التى شيدت فى بلاد المغرب، وتكرر ذكرها فى الدراسة وسوف يزداد ترديدها عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية والعمائر بمصر.

ومما سبق يتضح إلى أى مدى ازدهرت الفنون والعمائر فى بلاد المغرب، وإذا كان من الطبيعى أن ينقل الفاطميون معهم إلى مصر كثيراً من تلك المظاهر الفنية، فمن الطبيعى أيضاً أن يستمر توافد التأثيرات الفنية المغربية على مصر بعد انتقال الفاطميين إليها، وذلك عن طريق الدولة الزيرية فى إفريقية والدولة الحمادية فى قلعة بنى حماد. إذ أن علاقات مصر بهاتين الدولتين لم تنقطع أوصالها على جميع الأصعدة حتى فى بعض الفترات التى خيمت عليها بذور الخلاف السياسى والمذهبى.

وبعد فإذا كان وفق ما سبق من معطيات حضارية وتاريخية، وما ستكشف عنه الأدلة المادية أن تكون التأثيرات المغربية هى الأكثر منطقية بالنسبة للفن المصرى فى العصر الفاطمى، وذلك بحكم بواكير نشأة هذه الدولة فى بلاد المغرب[٣٢٢]. فنود أن نسجل اعتراض بعض العلماء على تلك الحقيقة، حيث يقر البعض بجزئية ومحدودية تلك التأثيرات[٣٢٣]. بل ويذهب أخرون إلى أن الفن الفاطمى فى مصر كان مشبعاً بالتأثيرات الفارسية، والعوامل السورية والطولونية مع اقتباسات قليلة من فنون البربر فى شمال أفريقيا[٣٢٤].

كما تود الدراسة أن تؤكد على أن التأثيرات الفنية المغربية على مصر فاقت بكثير

التأثيرات الفنية المصرية على المغرب، وربما كان ذلك لقيام أعداد كبيرة من أهل المغرب والأندلس، بالرحلة إلى المشرق مركز الحضارة العربية ومهد الإسلام[٣٢٥].

ولكن هل اقتصر دور المغرب عند حد نقل التأثيرات الفنية من بلاد المغرب إلى مصر. وفي هذا الصدد يشير "فريد شافعي" إلى أن هناك العديد من المظاهر الفنية المشرقية الأصل، والتي لم تظهر بمصر إلا بعد دخول الفاطميين إليها، مما يشجع على الظن بأنها وفدت مع الفتح الفاطمي عن طريق المغرب[٣٢٦]. على أن الأمر يبدو أكثر من ذلك إذ كان لبلاد المغرب صلات حضارية وفنية متشعبة مع كثير من بلدان العالم، وليس من المستبعد أن يحضر الفاطميون إلى مصر وفي جعبتهم بعض المظاهر الفنية لتلك البلاد، أي أن بلاد المغرب لعبت دوراً غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية إلى مصر. ولذا كان من المهم في دراستنا أن نلقي الضوء على علاقة بلاد المغرب مع بعض الأقطار التي يُعتقد أن المغرب لعب دوراً في نقل بعض تأثيراتها الفنية إلى مصر.

وقد كانت بلاد المغرب تقع قبل الفتح الإسلامي تحت سيطرة البيزنطيين ومن ثم فإن الفن الذي ولد بعد هذا الفتح كان متأثراً إلى حد كبير بالتقاليد الفنية البيزنطية، وهو ما يتضح في محراب المسجد الجامع بالقيروان، ومنبر ذلك الجامع ومنبر جامع الزيتونة في تونس، وخطا هذا الفن خطوة إلى الأمام في عصر الأدارسة والأغالبة، ثم خطا خطوة أوسع نحو النضج في العصر الفاطمي[٣٢٧].

وقد ظل التأثير البيزنطي قوياً في بلاد المغرب بعد الفتح الإسلامي وذلك في الجهاز المادي للحضارة من أزياء وحلي وعمارة وغيرها[٣٢٨]. بل ويذهب بعض العلماء إلى أن الأساليب الفنية المغربية ظلت متصلة بأساليب الفن البيزنطي إلى أبعد حد، وأنها لم تتأثر بأساليب الطراز العباسي إلا تأثراً بطيئاً لايكاد يظهر تماماً قبل القرن الرابع الهجري/ ١٠م[٣٢٩].

وكان للفاطميين في بلاد المغرب ثمة صلات حضارية مع الدولة البيزنطية، ومن مظاهرها تبادل الهدايا بين الطرفين، ومنها تلك الهدية التي بعثها الامبراطور البيزنطي إلى الخليفة المنصور فحمّل المنصور سفير الامبراطور بهدية أفضل منها[٣٣٠].

وفي عام ٣٤٦هـ أرسل الامبراطور البيزنطي إلى الخليفة المعز لدين الله بأموال عظيمة وهدايا جليلة كما فك بعض أسرى الشرق، وذلك رغبة منه في عقد هدنة مع المعز الذي أجاب له ذلك[٣٣١]. كما كانت رسل الامبراطور البيزنطي تفد على المعز وهو في إفريقية، ومن ذلك إرساله أحد بطازكة الروم وأشرافهم حاملاً الجزية عن أرض قلورية[٣٣٢] التي كانت خاضعة للفاطميين، وكان يبعث بذلك كل عام، وكان من بين الهدايا التي حملها هذا الرسول للمعز كثير من الأواني الذهبية والفضية المرصعة بالجوهر، والديباج والحرير وغير ذلك من نفيس ما عندهم، وحمل أيضاً إلى المعز رسالة من الامبراطور يطلب فيها الكف عن حربه ويسأل الموادعة، كما أرسل إليه عدداً كبيراً من أسرى أهل الشرق[٣٣٣].

ومن الجدير بالذكر أن الجيش الفاطمي الذي دخل مصر كان يتضمن أعداداً كبيرة

من الروم. وقد اختطت لهم خطة بالقاهرة عرفت بـ "حارة الروم"[٣٣٤]. بل إن قائد هذا الجيش "جوهر الصقلي" اعتبره بعض العلماء "رومياً- بيزنطياً"[٣٣٥]. وليس من المستبعد أن يكون بين هؤلاء الجند الروم الذين شهدوا دخول الفاطميين مصر أن يكون من بينهم من هو ملم ببعض أنواع الصنائع عارفاً لأساليب الزخرفة. ومن ناحية أخرى فقد سبق الإشارة إلى أن كثيراً من أسرى الروم كانوا يعملون في صناعة النسيج والبسط والحصير في المهدية وأن أعمالهم كانت تثير إعجاب الخليفة المنصور. كما أن أعمالهم كانت موضع فخر وإعجاب ومباهاة الخليفة المعز. ونظراً لحرص المعز على أن يكون انتقاله من إفريقية إلى مصر انتقالاً حضارياً كاملاً وليس سياسياً وعسكرياً فحسب فليس من المستبعد أن يكون قد حرص على اصطحاب بعض من هؤلاء الأسرى الروم أو "العبيد" الذين كانوا يقومون بتلك الصناعات في إفريقية.

وقد ارتبطت إفريقية في عهد بني الأغلب بعلاقات قوية مع الخلافة العباسية في بغداد، وسار الأغالبة على غرار الخلافة العباسية وتشبهوا بهم في العديد من المظاهر الحضارية[٣٣٦]. وكان لتلك الصلة الوثيقة أثرها في ظهور التأثيرات العباسية على الفنون التي ازدهرت على يد الأغالبة في إفريقية[٣٣٧].

وقد سبق الإشارة على سبيل المثال إلى ما بلغته التأثيرات العباسية على الخزف الأغلبي. ومن ناحية أخرى فقد كان بعض الأمراء الأغالبة يستعينون بالمواد والفنانين من بغداد فقد ورد أن الأمير أبو إبراهيم أحمد جلب من بغداد البلاطات الخزفية التي زين بها إطار محراب جامع القيروان، وجلب من هناك أيضاً خشب الساج الذي استعمله في عمل منبر الجامع، أما محراب الجامع فقد جاء به مفصلاً رخاماً من العراق. كما عمل له أحد الفنانين البغداديين بلاطات خزفية استكمالاً لما جلب من بغداد وزين به إطار المحراب[٣٣٨].

كما لم يمنع الخلاف المذهبي بين الفاطميين في إفريقية والعباسيين في بغداد من وجود صلات حضارية بين الجانبين. نذكر منها على سبيل المثال تأثر بعض العمائر الفاطمية بالمنشآت العراقية، ومن ذلك أن مدينة صبرة المنصورية كانت مدينة دائرية يقع في وسطها دار الخلافة كما اتُبع من قبل في مدينة بغداد[٣٣٩] التي شيدها أبو جعفر المنصور سنة ١٤٧هـ. كما أن بابي مدينة المهدية كانا على نفس هيئة وشاكلة بابي مدينة الرافقة العباسية[٣٤٠].

وكانت لإفريقية صلات قوية مع بلاد فارس ويكفي أن نشير إلى أن مؤسس الأسرة الأغلبية - إبراهيم بن الأغلب - كان ابناً لضابط خراساني يعمل بالجيش العباسي[٣٤١]. وقد زادت صلات تلك البلاد مع فارس خلال العصر الفاطمي. إذ كان يدين كلاً منهما بالمذهب الشيعي، ومن ثم خضع الفاطميون للمؤثرات الفارسية[٣٤٢]. وشهد قدوم الفاطميين إلى مصر اصطحاب بعض الأسر الفارسية الأصل التي كانت تقيم في إفريقية، ومنها أسرة ابن عوكل التي عملت بتجارة الكارم في مصر خلال العصر الفاطمي. وكانت هذه الأسرة قد هاجرت من فارس إلى إفريقية في أواسط القرن الرابع الهجري/ ١٠م ثم قدمت مع الفاطميين بعد

عام ٣٥٨هـ[٣٤٣].

ونظراً لقرب بلاد المغرب من الأندلس فقد كان هناك نوع من الخصوصية في علاقات الجانبين على مر العصور الإسلامية، وبدون الدخول في تفاصيل يكفي أن نشير إلى تميز العلاقات التجارية بينهما، بل إن إفريقية لعبت في بعض الأحيان دور همزة الوصل بين الموانى الأندلسية والموانى المصرية[٣٤٤]. وكان للفاطميين في بعض الأحيان ثمة نفوذ سياسى في بلاد الأندلس[٣٤٥]. وليس أدل على إمكانية قدوم تأثيرات أندلسية إلى مصر من خلال بلاد المغرب ما ذكره "كونل" عن الفاطميين بأنهم "جلبوا معهم من موطنهم الأصلى إلى القاهرة التى أنشأوها أسلوباً فنياً مدرباً على الأعمال الأموية (الأندلسية) والمغربية"[٣٤٦].

وقبل أن نختتم الحديث عن دور الصلات الحضارية بين مصر والمغرب في نقل التأثيرات الفنية الوافدة نود أن نشير إلى ما يؤكد عليه بعض العلماء من أنه يجب عدم إغفال فنون وعمارة البربر بالمغرب القديم[٣٤٧] عند دراسة الروافد التى صبت في تيار الحضارة الإسلامية المعمارية والتطبيقية المبكرة[٣٤٨].

المبحث الثاني

دور الصلات الحضارية بين مصر وأفريقيا السوداء في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

يقصد بأفريقيا السوداء تلك البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. وكانت لمصر عند القدم علاقات مع تلك البلاد، وفي ذلك يذكر بعض العلماء "إن أول تيارات الحضارة وصل من مصر إلى جميع بلاد أفريقيا جنوبي الصحراء الكبرى. من ذلك: بناء القوارب واستعمال اللبن في البناء، وهو مرحلة متقدمة، والأسلحة الحديدية من دروع ورماح وبلط وقسي"[٣٤٩].

وكانت لمصر الفرعونية علاقات خاصة مع بلاد النوبة. إذ امتد سلطان الأسرة الفرعونية الأولى أي حوالي ٤٤٠٠ ق.م حتى الجندل الأول لنهر النيل، وتزايد هذا السلطان تدريجيا حتى الأسرة السادسة حيث سيطر الملك نيبي على قبائل شمال النوبة، واضطرهم إلى تقديم جزية من الرجال والمال لتزويد جيوشه عند الحاجة[٣٥٠].

وقد دونت أقدم رواية تاريخية عن إخضاع المصريين للنوبة في حجر "بالرمو" فقد جاء فيه أن الملك سنفرو" غزا بلاد النوبة، وأسر سبعة آلاف أسير عدا الغنم والعجول[٣٥١].

وعندما حل الضعف في الدولة الفرعونية الحديثة. وأخذت سطوة الحكم النوبي في الازدياد وكان ذلك حوالي سنة ٧٢٢ق.م تحول الأمر تدريجيا لصالح النوبة وتوغلوا في البلاد المصرية ووصلت جيوشهم إلى شمال الفيوم تقريبا. وتمكنوا من حكم مصر،ولم يرتدوا عنها إلا إثر هزيمتهم أمام الأشوريين، وظلت منطقة النوبة الشمالية حينا بعيدة عن النفوذ المصري حتى حكم البطالسة فأعادوها مرة أخرى إلى سلطان مصر[٣٥٢].

ولم تقتصر علاقات مصر الفرعونية مع أفريقيا السوداء على بلاد النوبة، إذ وصلت الحضارة الفرعونية في عهد الأسرة الخامسة إلى أنحاء مختلفة من أفريقيا فعرفت في الحبشة والبحيرات ونيجيريا بل وفي الكنغو[٣٥٣]. وغني عن البيان علاقة مصر التجارية مع بلاد بونت والتي يعتقد أنها "الصومال"، وقد سجلت إحدى رحلات مصر التجارية البحرية إلى هذه البلاد على جدران معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت من الأسرة الثامنة عشره.

كما كانت لمصر منذ القدم علاقات مع غربي أفريقيا، فيشير أحد العلماء أنه كان لمصر منذ أيام الفراعنة علاقات مع غانة، ويستشهد على ذلك بالآثار التي كشفت حديثا في تلك البلاد[٣٥٤]. كما يذكر أحد العلماء أن علاقة مصر بغربي أفريقيا، ترجع إلى ما قبل الميلاد ببضعة قرون، وأن الكثير من النباتات والحيوانات والصناعات، وصل من مصر إلى جميع بلاد غربي أفريقيا، بما في ذلك مالي[٣٥٥].

وكان من الطبيعي أن تزداد علاقات مصر في العصر الإسلامي توثقا مع أفريقيا السوداء شرقيها وغربيها، نظرا للمستجدات التي حدثت على مصر بعد الفتح الإسلامي كما سيتضح فيما بعد. ولكن قبل تناول علاقة مصر الإسلامية مع تلك البلاد، نود أن نوضح كيف يمكن لمثل هذه البلاد أن يكون لها دور في التأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، فربما يثير دهشة البعض أن يكون لأفريقيا السوداء والزنوج دور في هذا المجال؛ وخاصة أن مثل

تلك الموضوعات تكاد تكون على حد علم الباحث من الأمور المنعدمة فى الدراسات الآثارية الإسلامية.

وفى نفس الوقت نوجه العناية أنه حتى وإن لم تكن تلك التأثيرات من القوة بمكان، فإن الدراسة التى تهتم بالبحث فى التأثيرات الفنية الوافدة، يجب ألا تغض الطرف عن مثل تلك الأمور أياً كانت درجة تأثيرها طالما أن إمكانية هذا التأثير متوافرة. ومن ناحيةأخرى فيجب ألا ينظر إلى حضارة وفنون تلك الشعوب نظرة أحادية، ومقارنة فنونها بفنون أخرى ينظر إليها على أنها أكثر رقياً. فلكل شعب على وجه البسيطة ثقافته وفنونه وحضارته الخاصة، وما كان ينظر إليه يوماً ما على أنه فناً بدائياً ركيكاً يفتقر إلى الابتكار والابداع، سرعان ما تغيرت تلك النظرة ونهل من فيضه الفنانون المحدثون، وأفردت له الدراسات الحديثة.

وبدون الدخول فى تفاصيل تلك الفنون الأفريقية، يكفى أن نشير إلى أنها قدجمعت منذ القدم بين صفات مشتركة رغم تعدد الأقطار التى أنتجتها، إذ أن هناك تشابه قائم لاسبيل لإنكاره بين فنون البوشيمان التى أنتجت فى العهود القديمة رسوماً يظهر فيها الصيد والقنص،وبين تلك الفنون التى أنتجت فى عصور ما قبل التاريخ بالجزائر جنوبى جبال الأطلسى، كما أن هناك تقارب بين أساليب هذه الفنون وأساليب الفن الفرعونى بعد الأسرة الخامسة والعشرين أثناء الحكم النوبى، كما ترتبط بهذه المجموعة من الفنون طائفة من فنون غرب أفريقيا، خاصة بعض نماذج النحت البرونزى الذى أرجعه بعض العلماء إلى حضارات ارتبطت بالحضارة اليونانية القديمة[٣٥٧].

وعلى أية حال فليس أدل على إمكانية تأثير أفريقيا السوداء على فنون مصر الإسلامية – والتى كانت علاقاتهم متشعبة على جميع الأصعدة – أنه ظهرت ثمة تأثيرات أفريقية زنجية على فنون مصر الفرعونية. ومن أمثلة ذلك نقش على الحجر الجيرى من الأسرة الثامنة عشره، يرجح أن يكون من منطقة سقارة، ويمثل جوادين يكبح جماحهما سائس زنجى[٣٥٧]. وكذلك تصويرتان جداريتان من مقبرة ثانونى بطيبة تمثلان مجموعتين من المرتزقة النوبيين[٣٥٨]. كما صورت فى الدولة الفرعونية الحديثة الأسرى الزنوج مكبلين أسفل تماثيل الفراعنة[٣٥٩].

ويشير أحد العلماء أنه من بين أوجه التآلف التى كانت قائمة بين مصر الفرعونية وسائر الشعوب الأفريقية، أنه كان من بين الرموز الشائعة وقتذاك فى مصر القردة التى كانت تجلب من مواطن أفريقيا وأنه كما عبدها المصريون القدماء وصورها على معابدهم، كذلك اتخذ كثير من شعوب أفريقيا من أوجهها أقنعة، بل واستلهم الفنان الأفريقى فى عدد من المناطق عباداته وفنه من أشكالها[٣٦٠].

هذا ويحتفظ المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية برأس تمثال من البرونز يمثل رأس زنجية لها تسريحة تنسدل من أعلى الرأس إلى أسفل، وتميل الرأس إلى اليمين وتنظر فى نفس الإتجاه، والأنف عريض والشفاة غليظة، والشعر مجعد وجميعها صفات تؤكد انتماء هذه السيدة للزنوج الذين عاشوا فى مصر فى العصر الهلينستى، وتعتبر هذه الرأس من

القطع الشهيرة للغاية فى تصوير الزنوج أو الأثيوبيين فى فن ذلك العصر[٣٦١].

١ - علاقة مصر الإسلامية مع شرق أفريقيا :

أ - مصر والنوبة :

النوبة لفظ يطلق على المنطقة الممتدة بين أسوان شمالاً ومرتفعات الحبشة جنوباً، على خط يوازى موقع مدينة الخرطوم، وبين البحر الأحمر شرقاً والصحراء الغربية غرباً[٣٦٢]. وكانت بلاد النوبة وقت ظهور الإسلام تنقسم إلى مملكتين: مملكة المقرة وعاصمتها دنقلا، ومملكة علوة فى الجنوب وعاصمتها سوبا[٣٦٣].

وتمتد صلات بلاد النوبة مع مصر الإسلامية إلى ما بعد فتح العرب لمصر مباشرة، ففى سنة ٢١هـ أرسل عمرو بن العاص إلى بلاد النوبة جيشاً بقيادة عقبة بن نافع الفهرى محاولاً فتحها إلا أنه فشل فى ذلك[٣٦٤]. ولما تولى عبد الله بن سعد بن أبى سرح ولاية مصر غزا بلاد النوبة فى سنة ٣١هـ[٣٦٥]، فطلب منه أهلها الصلح والموادعة فأجابهم إلى ذلك على غير جزية، وعقد مع ملكهم اتفاقية، وهى المعروفة باسم "البقط" وهى بمثابة معاهدة سياسية وتجارية بين مصر ومملكة النوبة المسيحية، قوامها ألا يتعدى أحدهما على الآخر وأن تؤدى النوبة إلى مصر عدداً معيناً من الرقيق فى كل عام، وأن تؤدى مصر إلى النوبة قدراً معيناً من منتجات مصر[٣٦٦]. فضمنت تلك المعاهدة للطرفين حسن الجوار وسلامة الحدود وحرية التجارة، كما أنها تخول للمسلمين الحصول على سواعد النوبيين لخدمة الدولة الإسلامية، بالإضافة إلى تيسير مهمة نشر الثقافة العربية الإسلامية فى تلك البلاد نشراً سلمياً[٣٦٧].

ويبدو أن النوبيين كانوا يستغلون فرصة ضعف مصر فى بعض الأوقات، ويقدمون على غزو الصعيد الأعلى كلما أحسوا من أنفسهم القوة على هذا الغزو، ومن ذلك ما حدث على سبيل المثال فى ذى الحجة سنة ٣٤٤هـ حيث أغار ملك النوبة على أسوان وقتل جمعاً من سكانها ونهب قراها، فخرج إليه جيش من قبل "أونوجور" وعلى رأسه "محمد بن عبد الله الخازن" واستطاع هذا الجيش أن يصد النوبيين وأرسل بعض أسراهم إلى مصر فضُربت أعناقهم. وتمكن الجيش المصرى من مطاردة ملك النوبة وفلول جيشه واستطاع أن يفتح مدينة إبريم وعاد إلى مصر فى منتصف جمادى الأولى عام ٣٤٥هـ ومعه مائة وخمسون أسيراً وعدد من رؤوس القتلى[٣٦٨].

وخطت علاقات مصر فى العصر الفاطمى خطوات أوسع نحو توثيق علاقاتها مع بلاد النوبة، وقد اتسمت تلك العلاقات بأنها كانت ودية إلى حد كبير، فكان ملوك النوبة يرسلون الهدايا إلى الخلفاء الفاطميين، ويحرصون على عقد المعاهدات معهم بقصد منع الجيوش المصرية من الاعتداء على بلادهم[٣٦٩].

وظلت علاقات الفاطميين ببلاد النوبة علاقات طيبة يسودها السلام بوجه عام، عدا بعض الأوقات التى كانت ترسل فيها حملات تأديبية، إذا ما أقدم النوبيون على نقض الهدنة أو الإساءة للمسلمين هناك، أو مهاجمة أسوان، وأخذ المسلمون يستوطنون فى تلك البلاد، كما دخل بعض النوبيين خصوصاً فى المناطق الشمالية فى الإسلام[٣٧٠]. ومن ثم فقد حرص الفاطميون على صفاء هذه العلاقات حرصاً على حياة المسلمين هناك[٣٧١].

ومن مظاهر العلاقات الودية بين الفاطميين وملوك النوبة، ما ذكره "المسبحي" أنه وصلت من بلاد النوبة للخليفة الظاهر في شهر ربيع الآخر سنة ٤١٥هـ هدية كانت تشتمل على عبيد وإماء، وخشب الأبنوس، وفيلة، وزرافات وغير ذلك[٣٧٢].

وقد حرص الوزير بدر الجمالي على أن تكون صلاته طيبة مع بلاد النوبة، فعندما سمع أن والي قوص قد قبض على ملك النوبة الذي خرج من بلاده لزيارة كنيسة أسوان، أمر الوالي بإرساله إلى القاهرة مكرماً حيث أفاض عليه بدر النعم وأتحفه بالهدايا الجميلة، وقد توفي هذا الملك بمصر قبل أن يعود إلى بلاده[٣٧٣].

وتُعد عمليات التبادل التجاري من أهم وسائل الاتصال بين مصر وبلاد النوبة، وقد سبقت الإشارة إلى أن معاهدة "البقط" ضمنت حرية التجارة بين الطرفين. هذا ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ببردية[٣٧٤] موجهة من والي مصر في العصر العباسي موسى بن كعب (١٤١-١٤٣هـ) إلى صاحب مقرة بالنوبة، وهي مؤرخة بعام ١٤١هـ، وتحتوي على كتابة عربية قوامها ٦٩ سطراً، وما يعنينا من أمر هذه الرسالة ما ورد فيها من إشارة إلى تكرار وفود التجار من بلاد النوبة إلى مصر وكذلك من مصر إلى بلاد النوبة وحرص الوالي العباسي على توفير الطمأنينة والسلامة للتجار المصريين الوافدين على بلاد النوبة،وكذلك توفيره للأمان للتجار النوبيين الوافدين على مصر[٣٧٥].

وزادت علاقات مصر التجارية خلال العصر الفاطمي مع بلاد النوبة، وقد أشار "الإدريسي" إلى تنقل التجار بين مصر وتلك البلاد[٣٧٦]. كما ذكر ناصر خسرو أن التجار المصريين كانوا يذهبون إلى بلاد النوبة، حيث يبيعون بها الخرز والأمشاط والمرجان ويجلبون من هناك الرقيق[٣٧٧].

على أنه من الطبيعي أن تكون دفة الثقل التجاري والحضاري تميل لصالح مصر، فقد استوردت بلاد النوبة من مصر بعد الفتح الإسلامي نوعاً من الأواني الفخارية المنتجة في أسوان وغيرها، وعملت بلاد النوبة على تقليد تلك المنتجات[٣٧٨]. كما استوردت النوبة أيضاً من مصر في العصر الفاطمي الخزف ذا البريق المعدني والخزف المحزوز أو المحفور تحت الطلاء، وكذلك الخزف المعروف باسم "خزف الفيوم" والذي كشف منه ثمة نماذج في حفائر مدينة عدة[٣٧٩].

وكانت المنسوجات من أهم السلع التي صدرتها مصر إلى بلاد النوبة، وكانت من بين ما تم إمداده لتلك البلاد وفقاً لعقد الصلح "البقط"، فقد عُثر على كميات منها في جبل عدة وقصر إبريم، وعُثر على هذه المنسوجات في القبور المسيحية وبين أنقاض المنازل واستخدم أغلبها كأكفان، ومن هذه القطع قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٨٠]، وهي من نسيج الكتان، ولعل أبرز ما يميزها هو ما كُتب علىّ أحد طرفيها بمداد اسود، حيث يقرأ كلمة "بقط" الأمر الذي يشير إلى إمداد النوبة بالنسيج بحسب ما تم الاتفاق عليه، وإن لم يرد ذلك في النص الذي أورده المقريزي للاتفاقية[٣٨١].

كما استمرت مصر في العصر الفاطمي تمد بلاد النوبة بالمنسوجات ومن الأدلة على ذلك أنه عثر في تلك البلاد على قطعة من نسيج التابستري، وهي محفوظة بمتحف الفن

الإسلامي بالقاهرة[٣٨٢]، وهي من الكتان تحتوى على ثلاثة أشرطة، سطران من الكتابة الكوفية المتعاكسة يحصران بينهما شريطاً ضيقاً زخرف بجامات متجاورة بيضاوية الشكل بداخلها زخارف نباتية محورة، أما السطران الكتابيان فالعلوى نصه "... الله لعبد الله ووليه معد أبي تميم ... " والسفلى "... لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى..."، ورغم اشتراك كل من الخليفة المعز والمستنصر في أن اسم كليهما "معد أبي تميم" فإن الخط والزخرفة في هذه القطعة ترجعها إلى عهد الخليفة المستنصر بالله[٣٨٣].

وجميع تلك الإشارات السابقة دليل على تنامي العلاقات سواء على المستوى السياسي أو التجاري بين بلاد النوبة ومصر منذ بداية الفتح الإسلامي لها وخلال العصر الفاطمي.

ب- مصر والحبشة:

كانت حدود منطقة الحبشة قديماً فيما بين النيل غرباً والبحر الأحمر شرقاً، ومن النوبة شمالاً إلى ما وراء خط الاستواء جنوباً، وإن كان حدودها دائمة التغيير من ناحية الشمال والجنوب[٣٨٤].

ونظراً لخصوصية علاقات الحبشة مع عرب الجزيرة العربية منذ القدم، وازدياد تلك العلاقات ونموها بعد ظهور الإسلام[٣٨٥]، فقد كان العرب ينظرون لتلك البلاد نظرة تقدير، بل واعتبروهم "أهل سلم ليسوا بدار حرب"[٣٨٦]. ومن الطبيعي أن يكون للعرب بعد فتح مصر علاقات مع بلاد الحبشة، خاصة أن مصر قد شكلت أهمية خاصة بالنسبة للأحباش، إذ كانت الكنيسة الحبشية تابعة لكنيسة الإسكندرية، وكان بطاركة الحبشة يعتبرون بطاركة الإسكندرية خلفاء الحواريين أصحاب المسيح (عليه السلام)، يعينون من قبلهم مطارنة من الأقباط اليعاقبة يباشرون شئون العقيدة في بلاد الحبشة، وذلك بتفويض من حاكم مصر بناء على طلب النجاشي[٣٨٧].

وكما هي كانت عليه عادة الفاطميين في توطيد علاقاتهم مع الأمم المختلفة فقد وثقوا علاقاتهم مع ملوك الحبشة، وقد ساهم في ذلك بغير شك ما شكلته تبعية الكنيسة الحبشية لكنيسة الإسكندرية. فقد جرت عادة ملك الحبشة عندما يرغب في طلب مطران لبلاده من مصر خلال العصر الفاطمي، أن يبعث برسالتين إحداهما لصاحب الأمر في مصر والأخرى إلى بطريك الإسكندرية، ومع الأولى هدايا من العبيد والجواري والمسك وبعض الحيوانات، ومع رسالة البطريك مبلغ كبير من المال يقدمه الأحباش لرأس الكنيسة القبطية[٣٨٨].

ومما يدل على مدى مكانة بطارقة مصر بالنسبة للحبشة ما أخبرنا به "المقريزي" من أن الخليفة المستنصر عندما نقص النيل في مصر بعث البطريك ميخائيل الحبيس إلى بلاد الحبشة بهدية سنية، فاستقبله ملكها وسأله عن سبب قدومه، فعرّفه بنقص النيل في مصر وتعرض أهلها للضرر، فأمر بفتح سد يجرى منه الماء إلى أرض مصر ففُتح وزاد النيل في ليلة واحدة ثلاثة أذرع واستمرت الزيادة حتى رويت البلاد وزرعت ثم عاد البطريك إلى مصر فخلع عليه المستنصر وأحسن إليه[٣٨٩].

وعلى أية حال فقد استمرت العلاقات الودية بين مصر في العصر الفاطمي وبلاد الحبشة، وقد عمل البطاركة على استخدام نفوذهم لدى الأحباش لتدعيم العلاقات بين البلدين، كما كثرت المراسلات بين الجانبين، وكثر أيضاً وفود الأحباش على دار البطريكية في القاهرة[٣٩٠].

ويبدو أن حرص الفاطميين على توطيد أواصر العلاقات مع بلاد الحبشة، كانت أيضاً لضمان رعاية ملوك الحبشة للمسلمين في بلادهم[٣٩١] ولوجود علاقات تجارية بين الجانبين، وفي هذا الصدد يرجح "كلود جارسان" أن إقدام الفاطميين على تشييد أماكن إسلامية مقدسة بالحبشة لايتعلق بتوسع إسلامي في تلك البلاد، وإنما يتعلق بتمكين تجار مصر من التغلغل في هذه البلاد بقدر من الأمن النسبي[٣٩٢].

وعلى أية حال فعلى الرغم من قلة الوثائق المتوفرة عن علاقة مصر مع بلاد الحبشة، فإن ما أمدنا به المؤرخون، والجغرافيون والرحالة من معلومات قليلة يدل على نشاط التجارة بين البلدين خلال العصر الفاطمي، إذ كانت المراكب تأتي إلى ميناء عيذاب محملة بالبضائع من الحبشة وغيرها حيث يؤخذ عليها المكوس، وكانت مصر تستورد من بلاد الحبشة الرقيق، وجلود الجاموس[٣٩٣]. وقد أشار إلى ذلك "ناصر خسرو" حيث ذكر أنه عاين في مصر جلد البقر المستورد من الحبشة وأنه يشبه جلد النمر، وكان يستعمل في عمل النعال، كما استوردت منها أيضاً طائراً أليفاً كبير الحجم، به نقط بيضاء وعلى رأسه تاج مثل الطاووس[٣٩٤].

جـ- مصر وساحل أفريقيا الشرقي:

رجحت بعض الدراسات أن تكون هجرات العرب إلى تلك الجهات عقب نفي الزيدية أتباع زيد ابن علي بن الحسين بن علي سنة ١٢٢هـ/٧٣٩م، وإن كان البعض الآخر يرجعها إلى العصور القديمة[٣٩٥]. وعلى أية حال فمما لاشك فيه أن هجرات العرب أخذت بعد ظهور الإسلام تتوالى على شرق أفريقيا، وبشكل مستمر من نواحي عُمان والبحرين والإحساء واليمن وحضرموت، وأنهم انتشروا على طول الساحل الشرقي وبنوا المدن العربية التي امتدت من خليج عدن إلى مدار الجدي، في المنطقة التي أطلق عليها العرب اسم "بر الزنج"[٣٩٦]. ومن أهم تلك المدن أو المستعمرات التي أنشأها هؤلاء العرب في تلك المنطقة هي مقديشيو في سنة ٢٩٥هـ/٩٠٨م، ومنها أوراشيخ، ومركة، وبراوة، وكسمايوه، وهذه المدن الخمسة من أعمال الصومال، ولاموه ومليندى وممباسة وزنجبار، والجزيرة الخضراء ومافيا وكلوة (شكل ٣٦)، وكانت كل واحدة من هذه المدن محصنة ومحاطة بسور منيع، وكانت مبانيها ومساجدها وبعض قبورها مبنية بالحجر بإحكام وهندسة، يدل على أن مؤسسيها كانوا من أصحاب الذوق السليم[٣٩٧].

وقد كانت لتلك المدن علاقات تجارية خارجية متشعبة وخاصة مع بلاد الهند والصين وقد تنوعت وارداتها من تلك البلاد[٣٩٨]. وبدون الدخول في تفاصيل لذلك نود الإشارة إلى ما كُشف عنه من كميات هائلة من البورسلين الصيني على طول الساحل الشرقي لأفريقيا، وما كُشف عنه أيضاً من عملات صينية تمتد من عصر أسرة "تانج" (٢٠١-٢٩٤هـ/

٨١٦-٩٠٦م) حتى تصل إلى فترة حكم أسرة "سونج" (٣٤٩-٦٦٩هـ/ ٩٦٠-١٢٧٠م) تدل على مدى صلة تلك البلاد مع الصين[٣٩٩].

ومن الأمور التى تود الدراسة أن تؤكد عليه بشأن مدن ساحل أفريقيا الشرقى. أن تلك المنطقة لم تكن مجهولة بالنسبة لمصر، إذ أنه من المعروف أن سلع زنجبار[٤٠٠] كانت تأتى إلى ميناء عيذاب على البحر الأحمر وهناك يجرى تحصيل الرسوم الجمركية عليها[٤٠١]. وقد أشار الرحالة ناصر خسرو الذى زار مصر فى العصر الفاطمى أنه رأى بها أنياب الفيل التى أحضرت من زنجبار، وكان وزن كثير منها يزيد على مائتى مَن[٤٠٢].

ومن ناحية أخرى فإن ساحل أفريقيا الشرقى كان موطن هجرات عربية وفارسية كثيرة، وقد أنشأوا به عدة إمارات يهمنا بصورة أكثر أن نشير منها إلى إمارة كلوة الإسلامية. تلك المدينة ذات الباع الطويل فى الفنون والآثار الإسلامية[٤٠٣]. وقد رُوى أن أحد ملوك شيراز وهو حسن بن على "الشيرازى" هاجر من بلاده هو وأولاده ووزراؤه فى سبعة مراكب، وقد دخلت كل مركب بلداً مختلفاً عن الآخر بساحل أفريقيا الشرقى، فنزلت إحدى هذه المراكب فى كلوة وكان عليها ابنه على بن حسن بن على فاشترى كلوة من ملكها الزنجى فأسس بها إمارة شيرازية[٤٠٤].

على أن هناك خلافاً حول تاريخ هذه الهجرة فبينما يرجعها البعض إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م أرجعها البعض الآخر إلى أواخر القرن الخامس الهجرى /١١م[٤٠٥]. وفى هذه الصدد يذكر المغيرى أن "السيرة الكلوية" تشير إلى أن هذه الهجرة كانت فى القرن الثالث الهجرى /٩م، إلا أن الباحثين لايتفقون حول تاريخ وصول على بن حسن بن على إلى ساحل أفريقيا وإنشائه مدينة كلوة. وأن الحوليات حددت تاريخ تأسيسها بعد مقديشيو بسبعين عاماً[٤٠٦]، ولكن المتخصصين فى تاريخ شرق أفريقيا يرجحون أن يكون البناء هو سنة ٢٦٥-٩٧٦م[٤٠٧].

وعلى الرغم من أن نسبة تأسيس مدينة كلوة للشيرازيين تجد قبولاً فى الدراسات التى اعتمد عليها الباحث فإن صاحب "جهينة الأخبار فى تاريخ زنجبار" له رأى آخر إذ يذكر "أن العرب فى أول صدر الإسلام هم الذين فتحوا كلوة كسوانى وغيرها من سواحل هذه القارة الإفريقية الشرقية"[٤٠٨]. كما يذكر أيضاً "وإذا كان من المحقق وصول الشيرازيين فى هذه الإفريقية فى القرن الثالث الهجرى، إما أنهم كانوا قادة جنود لملوك بنى أمية[٤٠٩]. أو لملوك بنى العباس، إذ من المشهور أن ملك بنى أمية وبنى العباس إمتد إلى هذه الإفريقية، وانتشر فيها الإسلام فى أيامهم"[٤١٠].

وأياً كان الأمر فإنه من الثابت أن للشيرازيين تواجد قوى فى تلك البلاد، وليس من المستبعد أن يكونوا قد أحضروا معهم إليها بعض السمات الفنية حين أقاموا بها وأن تستمر التأثيرات الفارسية تفد عليها أيضاً بعد هذا التأسيس[٤١١].

علاقة مصر الإسلامية مع غرب ووسط أفريقيا :

سبقت الإشارة أنه كان لمصر منذ عصورها القديمة ثمة علاقات مع بعض مناطق غرب أفريقيا، وكان من الطبيعى أن تزداد تلك العلاقات وثوقاً فى العصر الإسلامى، خاصة أن مصر

كانت من بين المنابع التى جاء منها الإسلام إلى غربى أفريقيا. كما كانت معبراً لأهل تلك البلاد فى طريقهم للحج وزيارة الأماكن المقدسة بالحجاز(٤١٢).

ومن ناحية أخرى فقد حرص سلاطين غرب أفريقيا "السودان الغربى" على إيفاد طلاب العلم من بلادهم إلى بعض مراكز إشعاع الدين الإسلامي، وكان من بينها مصر، التى كان بها من أهل تلك البلاد منذ العصر الفاطمى جالية كبيرة من العلماء والفقهاء وطلاب العلم، وكانت لتلك الجالية مكانة مرموقة فى البلاد، وأصاب بعضهم منزلة عالية لدى الشعب المصرى(٤١٣). وكان من أهمهم الشيخ أبو محمد يوسف بن عبد الله التكرورى، الذى وفد على مصر وتعلم فى الجامع الأزهر، ونبغ بين علمائه واشتهر بينهم بالعلم والصلاح والتقوى، وكان معاصراً للخليفة الفاطمى العزيز الذى قربه منه وأدناه، وأغدق عليه، وظل فى القاهرة ينشر علمه ومعارفه حتى وافته المنية، فدفن فى حى من أحيائها نسب إليه، وهو حى بولاق الدكرور المحرفة عن التكرور، وقد شيد المصريون على قبره قبة وبجانبها مسجد جامع عُرف بجامع التكرورى، وقد جدد هذا الجامع ووسع فى عهد المماليك البحرية سنة ٧٤٣هـ/١٣٤٢م(٤١٤).

ومن ناحية أخرى فقد كان لبلاد أفريقيا الغربية ثمة علاقات تجارية مع مصر(٤١٥)، نذكر منها على سبيل المثال غانة التى كان لها صلات تجارية مباشرة مع مصر فى العصر الفاطمى وذلك خلال الطريق الموصل بين البلدين عبر الصحراء الكبرى، وبسبب العواصف الرملية وقطاع الطرق أهمل ذلك الطريق، فتحول الاتجاه وأصبح الاتصال بين البلدين عن طريق المغرب، حيث تتصل سجلماسة اتصالاً مباشراً ببلاد غانة، فإلى سجلماسة تصل منتجات غرب أفريقيا، ومنها تتجه إلى واحات مصر(٤١٦).

كما كانت لمصر أيضاً علاقات تجارية مع أواسط أفريقيا(٤١٧)، وقد سبقت الإشارة إلى تواجد طوائف من تجار الكانم (شكل ٣٣) فى مصر، حتى أن البعض ذكر أن تجارة الكارمية ذات المكانة الاقتصادية الرفيعة فى البلاد (مصر) تنسب إلى هؤلاء الكانم(٤١٨).

وعلى أية حال نستطيع أن نختم حديثنا عن علاقات مصر مع أفريقيا السوداء مؤكدين إلى جانب ما سبق على تواجد عناصر سكان تلك البلاد بكثرة فى مصر، ويقصد بهم فى هذا المقام أولئك الذين اتخذوا من مصر دار إقامة، بل وكان لهم تواجد بها على المستوى السياسى والاجتماعى والعسكرى. وقد كان لهم تواجد منذ العصر الطولونى، ونسبت لهم رحبة تعرف "برحبة السودان"، ذُكر أنها سميت بذلك لنزول غلمان أحمد بن طولون من السودان بها(٤١٩).

كما كان السودان ضمن فرق الجيش المصرى فى العصر الإخشيدى، حتى ذُكر أنه بعد مقتل أبى الجيش خمارويه فى دمشق سنة ٢٨٢هـ، قام جنوده هؤلاء بالانتقام من قتلته(٤٢٠). وليس أدل على مكانتهم فى هذا العصر أن أحدهم وهو كافور الإخشيدى(٤٢١) بلغ به المقام أنه حكم مصر. وقد سار كافور الإخشيدى على نفس سياسة الإخشيد ومن قبله الطولونيون فى الإستعانة بالسودانيين فى جيشه، وإن كان فعل ذلك على نطاق أوسع منهم مما يؤكد الظن أنه كان ينتمى فعلاً لهذا الجنس(٤٢٢).

أما في العصر الفاطمي فإن تواجد السودان ومشاركتهم في الأحداث السياسية التي مرت بها مصر أكبر من أن يذكر في هذا المقام، ويكفي أن نشير إلى ما ذكره المقريزي عن أسباب كثرة السودان في هذا العصر، وهو أن أم الخليفة المستنصر كانت جارية سوداء.... "أخذت في شراء العبيد السود وجعلتهم طائفة لها. واستكثرت منهم وخصتهم بالنظر. وبسطت لهم في الرزق ووسعت عليهم حتى أمطرتهم بالنعم. وسار العبد بمصر يحكم حكم الولاة"[٤٢٣].

ومما يدل على مكانة السودان لدى الفاطميين. أنهم كانوا يشاركون في مراسم ركوب خلفائهم في أول العام من كل سنة، حيث كان يوجد ثلثمائة عبد منهم يقال لهم أرباب السلاح الصغير وكل منهم يحمل درقة[٤٢٤]. كما أشار ابن المأمون إلى أنه كان لطائفة السودان نقيباً في خلافة الآمر[٤٢٥].

ومن ناحية أخرى فقد كان الفاطميون يميلون إلى النساء النوبيات ولذلك أقبلوا على شراء الجواري منهن لما يتميزن به من مميزات كثيرة[٤٢٦].

وأخيراً يود الباحث أن يؤكد على أن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة لاينبغي أن يقتصر حالها عند رصد عناصر أو سمات فنية تأتي من هنا أو هناك، فإذا كان من المستبعد على سبيل المثال أن يكون لبعض الطوائف التي أقامت بمصر كالسودان تأثيراً مباشراً على النواحي الفنية في البلاد، وفق المفهوم البحت للتأثيرات الفنية، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن لمثل هذه المجتمعات عاداتها وتقاليدها الخاصة التي من الممكن أن تنعكس على النواحي الفنية - كما سيتضح فيما بعد- ونذكر منها في هذا المقام ما ورد عن الزنوج أنهم "كانوا أطبع الخلق على الرقص والضرب بالطبل: على الإيقاع الموزون، من غير تأديب، ولا تعليم"[٤٢٧]. ومن الطريف في هذا الصدد ما ذُكرَ أن كافور الإخشيدي كان يحن إلى موسيقى السودانيين، وأنه دخل في يوم عيد على طائفة من الحبش وهم يرقصون. ومعهم طبول وطنبور، ويطبلون الطبل السوداني المعروف بالدبدبة، فلما رقصوا بين يديه. طرب لذلك فحرك كتفيه على أنغام الدبدبة، ثم أنه استدرك ذلك وتذكر نقد الناس لتلك الحركة، فاخذ يهز أكتافه في أوقات مختلفة ليوهم الناس أن ذلك كان لعادة عنده، وقال لهم "هذا مرض يعتريني"[٤٢٨].

ومما له صلة بعلاقة مصر مع أفريقيا السوداء ما ورد ويفيد بأن زكريا بن مرقني ملك النوبة أهدى إلى والي مصر عبد الله بن سعد بن أبي سرح منبراً أقامه في جامع عمرو بن العاص وأن ابن مرقيني بعث معه نجاره حتى يركب ذلك المنبر، وكان اسم هذا النجار بقطر وأنه من أهل دندرة، وقد ظل هذا المنبر في جامع عمرو حتى عام ٩٤هـ حين نُزع في تجديدات والي مصر قرة بن شريك لهذا الجامع ونصب عوضاً عنه منبراً جديداً[٤٢٩]. كما أشير أيضاً إلى أن المصريين في القرن الرابع الهجري/ ١٠م تعلموا من الزنوج صناعة بعض أنواع الجلود[٤٣٠].

هوامش الفصل الثاني

المبحث الأول:

١- الناصري: الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الجزء الأول، تحقيق وتعليق جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضا، ١٩٥٤م، ص٧١. وإن كان هناك خلاف في تعيين الحدود الجغرافية لبلاد المغرب العربي، فقد اعتبر الناصري على سبيل المثال أن بلاد برقة لا تدخل في بلاد المغرب العربي، بينما جعلها المقدسي داخلة فيه. انظر له: المصدر السابق، ص٢١٤. وذكر ياقوت الحموي أن برقة اسم صقع كبير يشتمل على مدن وقرى بين الإسكندرية وإفريقية، ورسم مدينتها أنطابس. انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٨٨.

٢- عثمان الكعاك: بحث بعنوان" مسلك القاهرة"، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- إبريل ١٩٦٩م، الجزء الثاني، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٨.

٣- هناك بلدان بهذا الاسم أحدهما زويلة السودان مقابل أجدابية بين بلاد السودان وإفريقية، وهي المقصودة هنا، والأخرى زويلة التي أنشأها عبيد الله المهدي بالقرب من المهدية. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٥٩، ١٦٠.

٤- البكري: المغرب في ذكر إفريقية والمغرب، نشر دي سلان، الجزائر، ١٩١١م، ص١٠.

٥- البلاذري: المصدر السابق، ص٢٢٦.

٦- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٧٣.

٧- البلاذري: المصدر السابق، ص٢٢٧، ٢٢٨.

٨- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٨٣.

٩- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص٨٢.

١٠- راجع: محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٧١.

١١- البلاذري: المصدر السابق، ص٢٢٩.

١٢- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٣١٩، ٣٢٠؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٨٢.

١٣- راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص.ص ٢٠٠-٢٠٢.

١٤- الكندي: المصدر السابق، ص٥٢، ٥٣.

١٥- البكري: المصدر السابق، ص٣٨.

١٦- المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٨، ٣٩.

١٧- راجع: البلاذري: المصدر السابق، ص٢٣٢.

١٨- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص٢٠٣، ٢٠٤.

١٩- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٨٤.

٢٠- المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٥١.

٢١- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤١٦.

٢٢- أحمد الطوخي: مصر والأندلس- دراسة في العلاقات السياسية والعلمية والاقتصادية والفنية (٩١هـ/٧١١م - ٦٤٨هـ/١٢٥٠م، مركز الدلتا للطباعة، اسبورتنج، ١٩٨٨م. ص١١٥، ١١٦. وانظر ما ذكره من المصادر التاريخية.

٢٣- راجع: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٢.

٢٤- كان إبراهيم بن الأغلب ابنا لضابط خراساني يعمل بالجيش العباسي. وفي عام ١٨٤هـ منحه الخليفة هارون الرشيد ولاية إفريقية، وقد كفلت له هذه المنحة ولأسرته حكم هذه الولاية حكما ذاتيا. بوزورث، كليفور. أ: المرجع السابق، ص٩؛ وانظر: الدواداري: المصدر السابق، ص٢٤، ٢٦.

٢٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٢٢.

٢٦- راجع: البلاذري: المصدر السابق، ص٣٣٥. ولابراهيم بن الأغلب شعر بعد أن ترك أهله في مصر، ومن هذا الشعر:

ماسرت ميلا ولا جاوزت مرحلة	إلا وذكرك يثني دائما عنقي
ولا ذكرتك إلا بت مرتقبا	أرعى النجوم كأن الموت مغتبقي

المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٩٣.

٢٧- الدواداري: المصدر السابق، ص٢٤.

٢٨- المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٩٣.

٢٩- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص١٢٠.

٣٠- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٢٨. وللاستزادة عن أحداث خروج العباس إلى إفريقية. انظر: المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ١١٧-١١٩؛ الطالبي، محمد: الدولة الأغلبية (١٨٤-٢٩٦هـ/ ٨٠٠-٩٠٩م) التاريخ السياسي، نقله إلى العربية المنجي الصيادي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥م، ص.ص ٣٧٧-٣٨٣.

٣١- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص١٢٠.

٣٢- الطالبي، محمد: المرجع السابق، ص٣٧٧.

٣٣- سوف يشار لاحقا بشيء من التفصيل إلى طلبة العلم هؤلاء.

٣٤- الطالبي، محمد: المرجع السابق، ص٣٨٣.

٣٥- نزل زيادة الله الثالث بالجيزة، وأراد الدخول إلى مصر فمنعه واليها عيسى النوشري، ووقعت بينهما مناوشات حتى وقع الصلح بينهما على أن يعبر زيادة الله إلى مصر وحده من غير جند، فدخلها وأقام بها. المقريزي: اتعاظ الحنفا، الجزء الأول، ح١ ص٢٧.

٣٦- حورية عبده عبد المجيد سلام: علاقات مصر ببلاد المغرب من الفتح العربي حتى قيام الدولة الفاطمية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص٦٦.

٣٧- مدينة رقادة أسسها إبراهيم بن أحمد بن الأغلب عام ٢٦٣هـ. واستمرت منذ ذلك التاريخ دار ملك لبني الأغلب إلى أن هرب عنها زيادة الله، فسكنها عبيد الله المهدي

إلى أن انتقل إلى مدينة المهدية عام ٣٠٨هـ. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٥٥.

٣٨- انظر: المراكشي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٤٧؛ الدواداري: المصدر السابق، ص٤٠، ٤١؛ محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٣٠، ١٣١.

٣٩- الدواداري: المصدر السابق، ص٤١، ٤٢.

٤٠- تمكن عبيد الله المهدى بمعاونة من القبائل المستقرة من بربر كتامة، أن يطيح بالأغالبة في إفريقية، والرستميين في تاهرت، كما تمكن من أن يخضع لطاعته ملوك الأدارسة في فاس. انظر: بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص٧٩. وانظر الخريطة (شكل ٣١) فهي توضح امتداد سلطان الفاطميين في بلاد المغرب العربي.

٤١- كانت مصر تمثل حلقة الربط بين غرب العالم الإسلامي وشرقه، ومن ثم كان لموقعها أثر كبير في خصوصية علاقتها مع بلاد المغرب العربي. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٤٥.

٤٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص١١٣؛ حورية عبده عبد المجيد سلام: المرجع السابق، ص٦٧.

٤٣- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٤٤- حسن إبراهيم حسن، طه أحمد شرف: المعز لدين الله.إمام الشيعة الإسماعيلية، ص٢٤٠.

٤٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٥٦.

٤٦- النعمان بن محمد (القاضي): المجالس والمسايرات، تحقيق الحبيب الفقى، إبراهيم شبوح، محمد البعلاوى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، ١٩٧٨م، ص٢٥٢.

٤٧- المصدر نفسه: ص٣٩٦، ٣٩٧.

٤٨- للاستزادة، انظر:حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص٩.

٤٩- للاستزادة، انظر: جمال الدين الشيال: تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمي، ص١٥١.

٥٠- للاستزادة، انظر: الناصرى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٥٢، ١٥٣؛ سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام، ص١٥٤.

٥١- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٣٤.

٥٢- متز، آدم: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٩٧.

٥٣- سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص٢٠٥.

٥٤- للاستزادة عن حركات الشيعة المناهضة لأحمد بن طولون. انظر: البلوى: المصدر السابق، ص٦٢ وما بعدها. ومن الجدير بالذكر أن أحمد بن طولون عمل جاهداً على

القضاء على الشيعة في مصر وحاربهم مراراً. جرجي زيدان: المرجع السابق، الجزء الرابع، ص٥٠٠.
٥٥- البلوى: المصدر السابق، ح٥ ص٦٣.
٥٦- راجع: محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الدولة الفاطمية، ص١١.
٥٧- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٢٠٤.
٥٨- على إبراهيم حسن: تاريخ جوهر الصقلى قائد المعز لدين الله الفاطمى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٣م، ص٦٤.
٥٩- انظر: عبد المنعم ماجد: خلافة الفاطميين وسقوطها في مصر، دار المعارف. الإسكندرية، ١٩٦٨م، ص.ص ٩٦-١٠٠؛ وللاستزادة عن هذه الحملات. انظر: المقريزى: الخطط، الجزء الأول ص٣٥١، ٣٥٢.
٦٠- حسن إبراهيم حسن: كافور الإخشيدى، ص٢٥، ٢٦.
٦١- الجوذرى: سيرة الأستاذ جوزر، وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق محمد كامل حسين، محمد عبد الهادى شعيرة، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون، ح٣٥، ص١٥٨.
٦٢- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٦.
٦٣- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٧٩.
٦٤- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٨.
٦٥- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق زكى محمد حسن وآخرون، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، مطبعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م، ص١٧٥، ١٧٦. وانظر: نص رسالة القائم للإخشيد،ص١٧٥ من نفس المصدر والجزء.
٦٦- المصدر نفسه: نفس الجزء ، ص١٧٧؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص٣٦٢؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٦.
٦٧- ابن سعيد: المصدر السابق، الجزء الأول، ح٢، ص١٧٧.
٦٨- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص١٧٦؛ وانظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٧؛ على إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٣٦٠، ٣٦١.
٦٩- ابن سعيد: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٧٨.
٧٠- اسم جزيرة في بحر المغرب (المتوسط)، يقابلها من بر إفريقية لوبيا (ليبيا)، وهي جزيرة كبيرة فيها مدن وقرى. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول ص٢٣٦.
٧١- النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص.ص ٤٤٤-٤٤٦.
٧٢- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٦.
٧٣- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٨٢.
٧٤- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٢٧؛ وانظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٢٥٩؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٣٧.
٧٥- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٦٣، ٣٦٤.

٧٦- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٧١.
٧٧- راجع: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٦٤، ٣٦٥.
٧٨- للاستزادة، انظر: عبد المنعم عبد الحميد سلطان: المرجع السابق، ص٩٥، ٩٦. ويعرف هذا الوزير باسم ابن خنزابة، وخنزابة اسم جدته ويقال إنها كانت جارية رومية. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص١٦١.
٧٩- الدوادارى: المصدر السابق، ص١٧٥؛ وانظر: ابن ظافر: المصدر السابق، ص٣٩.
٨٠- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢١.
٨١- عبد المنعم عبد الحميد سلطان: المرجع السابق، ص٩٧.
٨٢- الدوادارى: المصدر السابق، ص١٢١.
٨٣- فييت ، جاستون: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ص١٠.
٨٤- عبد الرحمن فهمي: النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد (١٠٣)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٤م، ص٦٧، بحث بعنوان "المسكوكات"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٥٤١، ٥٤٢.
85- Lane. Poole, S., Catalogue of the Collection of Arab Coins Preserved in the .Khediviad Library in Cairo, Cairo 1984, p. 152.
86- Ibid., No. P. 152.
٨٧- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص١٤٣.
٨٨- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٦٦.
٨٩- المقريزى: اتعاظ الحنفا: الجزء الأول، ص٢٣٠.
٩٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ح١ من نفس الصفحة.
٩١- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص٢٧.
٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٢٦.
٩٣- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٩٤- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص٤٠.
٩٥- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٧.
٩٦- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٦٤.
٩٧- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٩٨- كان نقش اسم الخليفة على الطراز يمثل أحد شارات الخلافة إلى جانب ذكر اسمه فى الخطبة ونقشه على السكة، ويؤيد ذلك أن كتب التاريخ كانت تقرن السكة والطراز، وقد ورد أنه عندما بدأ النزاع بين الأمين والمأمون أسقط المأمون اسم أخيه الأمين عن السكة والطرز، وعندما خلع المعتمد ابنه جعفر من ولاية العهد أمر بأن يسقط اسمه عن السكة والخطبة والطرز، وقد استمر هذا الأمر فى مصر حتى أواخر دولة المماليك،

فقد ذكر القلقشندى أن نقش اسم السلطان على الطرز من رسوم الملك. انظر: حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٨١٧.

٩٩- محفوظة فى متحف الآثار بمدريد. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٨١. ويلاحظ أن مكان صناعة هذه التحفة "المنصورية" هو نفس مكان صناعة قطعة النسيج الفاطمية التى عثر عليها بمصر ومؤرخة بسنة ٣٤٥هـ.

١٠٠- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٥٠١.

١٠١- سورة الصف، الآية ١٣.

١٠٢- انظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٥٤٢.

١٠٣- حسن خضيرى أحمد: علاقات الفاطميين فى مصر بدول المغرب (٣٦٢-٥٦٧هـ/ ٩٧٣-١١٧١م)، مكتبة مدبولى، القاهرة، بدون، ص٥١. وأبو ركوة هو الوليد بن هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الأموى، ولد بالأندلس وقدم القيروان ثم دخل مصر، وخرج على الخليفة الحاكم ودعا لعمه هشام الأموى. للاستزادة، انظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢١٢، ٢١٥-٢١٧؛ المقريزى: اتعاظ الحنفا: الجزء الثانى، ص٦٠، ح٢ من نفس الصفحة.

١٠٤- بلغ قدر ما حمله المعز من إفريقية إلى مصر من الأموال والذخائر أن حملت على ألفى جمل من إبل زناته. المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٠٠.

١٠٥- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٨٨.

١٠٦- حسن إبراهيم حسن، طه أحمد شرف: المرجع السابق، ص١٥٦.

١٠٧- راجع: زاهر رياض: شمال أفريقيا فى العصور الوسطى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١م، ص٩١؛ بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص٥٢. وانظر: الخريطة (شكل ٣٢) التى توضح تقسيم بلاد المغرب بعد خروجها عن الفاطميين.

١٠٨- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص٢٥٣.

١٠٩- للاستزادة عن أسباب الوحشة بين المستنصر والمعز بن باديس والتى أدت إلى قطع الخطبة للفاطميين بإفريقية. انظر: ابن ميسر: المصدر السابق، ص١١، ١٢. ومن الجدير بالذكر أن هناك خلافاً حول تحديد تاريخ قطع الخطبة للفاطميين، فقد حددها ابن الأثير بسنة ٤٣٥هـ، وابن خلدون بنسة ٤٣٧هـ، وابن عذارى بسنة ٤٤٠هـ، ولسان الدين بن الخطيب بسنة ٤٤١هـ، بينما حددها المؤرخ الانجليزى لينبول بسنة ٤٣٨هـ معتمداً على آخر عمله تحمل اسم الخليفة الفاطمى فى مدينة المنصورية، ويرجح بعض الباحثين أن التاريخ الأدق لذلك هو ٤٣٣هـ وهو التاريخ الذى أورده المقريزى وأبو المحاسن. للاستزادة. انظر: حسن خضرى أحمد: المرجع السابق، ص.ص ٦١-٧٣.

١١٠- يرجح أن ذلك كان فى عام ٤٠٥هـ، أى أنه سبق المعز باديس فى ذلك بنحو ٤٠ سنة. انظر: المرجع نفسه، ص٧٦.

١١١- زاهر رياض: المرجع السابق، ص٩١.

١١٢- حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص٨٥، ٨٦.

١١٣- المرجع نفسه: ص٩١.
١١٤- انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء السابع. ص٣٠٩: النويرى: المصدر السابق. الجزء الثامن والعشرون، ص١٢٢.
١١٥- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١١٣.
١١٦- كانت كتامة أشد القبائل البربرية تعلقاً بالدولة الفاطمية وتأييداً لها. انظر: الجوذرى: المصدر السابق، ص١٣. ومن بين ظهرانيهم خرج الفاطميون وبسطوا سيطرتهم على بلاد المغرب. انظر: الخريطة (شكل ٣١).
١١٧- هى قبيلة بالمغرب فيه موضع يعرف بهم. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق. الجزء الخامس، ص١٣٦.
١١٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق. ص٣١٤.
١١٩- ومن الجدير بالذكر أن ابن سعيد أشار إلى تواجد الجنود المغاربة فى مصر قبل قدوم محمد بن طغج الإخشيد إليها من الشام وقد كانوا ضمن قوات محمد بن على المادرائى فى تصديه لقوات الإخشيد، وكان قائد هؤلاء المغاربة فى مصر يدعى حبشى بن أحمد. انظر: ابن سعيد: المصدر السابق، ص.ص ١٥٧-١٥٩، ح١ ص١٥٨. كما كان المغاربة أيضاً ضمن طوائف الجيش المصرى فى عهد الإخشيد. انظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٢٤٥.
١٢٠- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص١١٠.
١٢١- مدينة زويلة تقع بظاهر مدينة المهدية، وقد بناها عبيد الله المهدى حين بنى المهدية، وقد سكن الفاطميون بالمهدية هم وحشمهم وأعيان جندهم ووجوه قوادهم، بينما أسكنوا فى زويلة سائر الناس من الرعية والسودان وأرزال كتامة وغيرهم من الأتباع. المراكشى: (عبد الواحد) المعجب فى تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجانى للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون، ص٢٨٣، ٢٨٤؛ وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث. ص١٦٠.
١٢٢- المراكشى: (عبد الواحد) المصدر السابق، ص٢٨٤.
١٢٣- عثمان الكعاك: المرجع السابق، ص٤٠.
١٢٤- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة"، ندوة العلاقات المصرية المغربية، الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٢م، ص٣٩٠.
١٢٥- انظر: المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٣٦١. اتعاظ الحنفا، الجزء الأول، ص١١٤: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع. ص٣١؛ القلقشندى: المصدر السابق. الجزء الثالث، ص٣٩٤.
١٢٦- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٦١.
١٢٧- راجع: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى. دار المعارف، القاهرة، بدون، ص٣.

١٢٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٢٢.
١٢٩- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٦١.
١٣٠- راجع: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٣٧.
١٣١- راجع: ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٤٢؛ ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٦؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٨.
١٣٢- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص١٠؛ وانظر: ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٤٢؛ ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٦، ح٤ من نفس الصفحة.
١٣٣- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٤٢؛ وانظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٧؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص١٢.
١٣٤- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٤٢؛ وانظر: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٥١؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٥.
١٣٥- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٥٨؛ وانظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٤.
١٣٦- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٠٢؛ وانظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٨.
١٣٧- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص٤٠٩.
١٣٨- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٢٦٢.
١٣٩- المقريزى: اتعاظ الحنفا: الجزء الثالث، ص٥٧.
١٤٠- عنها انظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص.ص ٥٧١-٥٩٥. وانظر: عبد المنعم ماجد: نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر، دراسة شاملة لنظم القصر الفاطمى ورسومه (٢) الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٨م، ص٢٨ وما بعدها.
١٤١- راجع: ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٩٤؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٥٤٢.
١٤٢- عبد المنعم ماجد: المرجع السابق، ح٢ ص٧٠.
١٤٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الخامس، ص٦٨٤، ٦٨٥. وإن كان عبد المنعم ماجد قد أشار إلى أن استعمال الفاطميين للمظلة، قد يكون مأخوذاً عن الساسانيين أو العباسيين. انظر له، المرجع السابق، ص٧٠. وما يعنينا فى هذا المقام أنه تلك العادة قد دخلت إلى مصر بعد قدوم الفاطميين من بلاد المغرب.
١٤٤- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٢٥.
١٤٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٦٤.
١٤٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٠.
١٤٧- عبد الحليم عويس: دولة بنى حماد صفحة رائعة من التاريخ الجزائرى، الطبعة الثانية، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م، ص٢٧.

١٤٨- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق. ص٧١:عثمان الكعاك: المرجع السابق. ص١٠٣
١٤٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق. ص٣٨٥.
١٥٠- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي. ص١٢١.
١٥١-جواتياين. س.د: المرجع السابق. ص٢١٣. وإن كان ضرب بنو زيرى عملة باسمهم وحرمانهم الفاطميين من تداولها. انظر: عبد الحليم عويس: المرجع السابق. ص٢٣٠. قد يؤثر إلى حد ما على عملية التبادل التجارة بينهما.
١٥٢- عبد الحليم عويس: المرجع نفسه، نفس الصفحة.
١٥٣- أميمة أحمد السيد، المرجع السابق، ص١٤١: وانظر: حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص٢٤٨.
١٥٤- جواتياين. س.د: المرجع السابق، ص٢٢٩.
١٥٥- المرجع نفسه: ح١ ص٢٢٩.
١٥٦- المرجع نفسه، ص٢٢٩.
١٥٧- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣١٤.
١٥٨- حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص٢٥٣.
١٥٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص١٣٤.
١٦٠- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢٢٤٨.
١٦١- حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص١٢٦.
١٦٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢٤٩.
١٦٣- وصف المراكشي هذا الطريق بأن العمارة كانت متصلة فيه من الإسكندرية إلى القيروان وأن القوافل كانت تسير فيه ليلا ونهارا. وأن المسافة ما بين الإسكندرية وطرابلس المغرب احتوت على حصون متقاربة جدا، كانت تستخدم لمراقبة السواحل وإرسال إشارات ليلة ما بين الإسكندرية وطرابلس للتحذير من اقتراب أي عدو في البحر، وقد ظلت هذه الحصون تقوم بأداء مهامها حتى خربت على يد عرب بني هلال وغيرهم في سنة ٤٤٠هـ. المراكشي، (عبد الواحد): المصدر السابق، ص٢٨٢.
١٦٤- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص٢٣٠؛ وانظر: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢١٩.
١٦٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٦٤؛ وللاستزادة. انظر: حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص.ص ٩٩-١٠٤.
١٦٦- راجع: عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣٠.
١٦٧- كان على إثر الخلاف الذى دب بين الخليفة الفاطمي المستنصر والمعز بن باديس أن خرج المعز بن باديس عن طاعة الفاطميين ودعا للعباسيين. فأشار اليازورى وزير المستنصر عليه بأن يوجه القبائل العربية الموجودة بمصر من بني هلال وغيرهم إلى إفريقية، وأباح لهم ديار المعز. فوصلوا من مصر إلى إفريقية وتمكنوا من محاصرة المعز في المهدية وأثاروا الاضطرابات في بلاده. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء

الثاني، ص٢١٤، ٢١٥؛ محمد حمدي المناوي: المرجع السابق، ص١٨٩، ١٩٠؛ زاهر رياض: المرجع السابق، ص٨٩، ٩٠.

١٦٨- راجع: إدريس، الهادي روجي: الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن ١٠ إلى القرن ١٢، الجزء الثاني، نقله إلى العربية حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢م، ص٢٨٥.

١٦٩- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٨٦.

١٧٠- المراكشي، ابن عذاري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٣٩.

١٧١- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٧٨، ٢٧٩.

١٧٢- المصدر نفسه: الجزء الأول، ص٢٨٢، ٢٨٣.

١٧٣- المراكشي، ابن عذاري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٤٩.

١٧٤- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص٣٥٩.

١٧٥- المراكش: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٦٠، ٢٦١؛ وانظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١١٠، ١١١؛ إدريس، الهادي روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٢٤٩.

١٧٦- المراكشي، ابن عذاري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٦٩.

١٧٧- عن ذلك. انظر: ص (   ).

١٧٨- المراكشي، ابن عذاري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٦٩، ٢٧٠.

١٧٩- المنجوق: نوع من الأعلام والبنود. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ح٣ ص١٣٢.

١٨٠- المراكشي، ابن عذاري: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٧١؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١٢٣.

١٨١- الكميت من الخيل بين الأسود والأحمر، ويفرق بينه وبين الأشقر بالعرف والذنب، فإن كانا أحمرين فهو أشقر وإن كان أسودين فهو الكميت. والدهمة السواد، ويقال فرس أدهم إذا اشتدت ورقته حتى ذهب بياضه. المصدر نفسه: الجزء الثاني، ح٣ ص١٧٧.

١٨٢- ابن الزبير: المصدر السابق، ص.ص ٦٨-٧١؛ وانظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ١٧٨.

١٨٣- ابن الزبير: المصدر السابق: ص٧٣، ٧٤.

١٨٤- وردت في الذخائر والتحف لابن الزبير: ورقة مكللة بالجواهر. انظر له: ص ٧٦ من نفس المصدر. وإن كان من المعتقد أنها درقة حتى يستقيم المعنى.

١٨٥- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٧٦.

١٨٦- زاهر رياض: المرجع السابق، ص٩٠.

١٨٧- حسن خضيري أحمد: المرجع السابق، ص٧٢.

١٨٨- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٩٣.

١٨٩- زاهر رياض: المرجع السابق، ص٩١.

١٩٠- عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص ١٦٩.
١٩١- للاستزادة. انظر: محمد جبر أبو سعدة: بحث بعنوان "العلاقات الثقافية بين مصر الإسلامية وبلاد المغرب فى القرن الثانى الهجرى". ندوة "العلاقات المصرية المغربية. الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص.ص ١٨١-١٨٥.
١٩٢- للاستزادة عنهم. انظر: المرجع نفسه، ص.ص ١٨٥-١٨٧.
١٩٣- المرجع نفسه، ص١٨٧.
١٩٤- ليس أدل على ما بلغه المذهب المالكى فى بلاد المغرب ما ذهب إليه بعض الباحثين من أنه أصبح "قومية مغربية فمن كان مالكياً قبلته الجماعة الإفريقية، ومن مال إلى غيرها فهو عدو يحل للناس طرده من مجتمعهم أو قتله، بل إن الحاكم الذى يتشكك الناس فى مالكيته أو سنيته على الأقل كان يعتبر مشركاً يحل للناس الوثوب به وخلع سلطانه". انظر: حسن على حسن: الحياة الدينية فى المغرب (القرن الثالث الهجرى)، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٠. وللاستزادة عن هذا المذهب فى بلاد المغرب. انظر: ص.ص ١٠٠-١٠٨ من نفس المرجع.
١٩٥- للاستزادة عن العلماء المصريين من أصحاب الإمام مالك. انظر: سيدة إسماعيل كاشف، مصر فى فجر الإسلام، ص.ص ٣٢٣-٣٢٥؛ حسن على حسن: المرجع السابق، ص١٨٧.
١٩٦- انظر: المراكشى، ابن عذارى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٩٣؛ الدوادارى: المصدر السابق، ص٢٤؛ حسن على حسن: المرجع السابق، ص ١٨٨؛ حورية عبده عبد المجيد، ص٣١٢.
١٩٧- حسن على حسن: المرجع السابق، ص١٨٩.
١٩٨- محمد جبر أبو سعده: المرجع السابق، ص١٩٨.
١٩٩- انظر: حسن على حسن: المرجع السابق، ١٨٩، ١٩٠؛ محمد جبر أبو سعدة: المرجع السابق، ص١٩٩، ٢٠٠.
٢٠٠- للاستزادة عن هؤلاء العلماء، انظر: محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص٤٣١، ٤٣٢؛ حورية عبده عبد المجيد: المرجع السابق، ص.ص ٣٠٧-٣٢٩؛ سيدة إسماعيل كاشف: المجع السابق، ص٣٢٩.
٢٠١- يوسف الكتانى: بحث بعنوان "جامعة القرويين ودورها فى التواصل العلمى بين الشعبين المصرى والمغربى"، ندوة "العلاقات المصرية المغربية" الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢٩٧.
٢٠٢- عن قدوم القاضى النعمان وأسرته إلى مصر مع الخليفة المعز. انظر: عبد المنعم عبد الحميد سلطان: بحث بعنوان "أسرة القاضى النعمان بن محمد وعلاقاتها بالفاطميين". مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير ١٩٩٥م، ص٣٢. وعن مكانة أسرة ابن النعمان فى مصر. انظر ما ذكره ص.ص ٣٣-٥٦.

٢٠٣- النعمان بن محمد (القاضي)، دعائم الإسلام وذكر الحلال والحرام، والقضايا والأحكام عن أهل بيت رسول الله عليه وعليهم أفضل السلام، (١) تحقيق آصف بن على أصغر فظى، الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة، ص ١١ من تقدمة المحقق.
٢٠٤- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص ٤٣٦
٢٠٥- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٨
٢٠٦- محمد محمد الكحلاوى: آثار مصر الإسلامية فـي كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٩، ١٠.
٢٠٧- حدث على سبيل المثال فى عام ٥١٧هـ أن نزح جمع غفير من قبيلة لواته بالمغرب إلى مصر، وبسبب بعض أعمال النهب التى قاموا بها، تصدى لهم الوزير المأمون البطائحى، وتمكن من قتل عدد كبير منهم وأسر كثير آخرون، كما أقر عليهم خراجاً معلوماً يؤدونه كل عام وإن كان أشار ابن الأثير أنهم عادوا إلى بلادهم. انظر له: المصدر السابق، الجزء التاسع، ص٢٢٤، ٢٢٥.
٢٠٨- انظر: حسن خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص.ص ٢٤٨-٢٥١.
٢٠٩- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة، ص٣٨٩، ٣٩٠.
٢١٠- البكرى: المصدر السابق، ص٤٠، ٤١؛ وانظر أيضاً : ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى ص٦١؛ كما أشار ابن حوقل إلى صناعة الخزف الجيد فى تونس. انظر له: المصدر السابق، ص٧٥.
٢١١- حامد العجابي: بحث بعنوان "الفن الإسلامي - أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول، أبريل- نيسان ١٩٨٣م، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، دار الفكر، دمشق ١٩٨٩م، ص ٧١، ٧٢.
٢١٢- راجع: حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية، ص ١٨٣، ١٨٤.
٢١٣- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، (الشكلان ٢٩، ٣٠)؛ رايس، د.ت: المرجع السابق، ص٤٦.
٢١٤- كونل: المرجع السابق، ص٤١؛ وانظر: ديماند: المرجع السابق، ص١٧٧.
215- Marçais, G., L' Architecture Musulmane D' Occident. Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne et Sicile, Paris, 1954, p. 46.
٢١٦- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص٧١. أما النص الذى اعتمد عليه محمد عبد العزيز مرزوق، فيذكر عن أبى إبراهيم أحمد ".... وعمل المحراب - جلبت له تلك القراميد اليمنية لمجلس أراد أن يعمله- وجلبت له من بغداد خشب الساج- ليعمل له منها عيدان- عملها منبراً للجامع، وجاء بالمحراب مفصلاً رخاماً من العراق فى جامع القيروان وجعل تلك القراميد فى وجه المحراب وعمل له رجل بغدادى قراميد زادها إليه" انظر: الدباغ: معالم الايمان فى معرفة أهل القيروان.

تحقيق الأحمدى أبو النور ومحمد ماضور، الجزء الثاني. مكتبة الخانجي بمصر. المكتبة العتيقة بتونس، بدون، ص١٤٧.

٢١٧- احتوت تلك البلاطات على زخارف نباتية وهندسية وزخارف تشبه الكتابات الكوفية. محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه. ص١١٣. وتنقسم تلك البلاطات إلى نوعين: الأول ذو زخارف متعددة الألوان، أما الثاني فزخارفه ذو لون واحد. زكي محمد حسن: المرجع السابق، (الشكلان ٢٩، ٣٠)؛ ديماند: المرجع السابق، ص١٧٧.

٢١٨- حامد العجايبي: المرجع السابق، ص٧٢.

٢١٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس. ص١٠٣، وانظر له. العراق مهد الفن الإسلامي ، ص٧٢؛ فخار العراق وخزفه، ص١١٣.

٢٢٠- محفوظة بمتحف المسجد الجامع بالقيروان.

221- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 216, No. 260.

٢٢٢- حامد العجايبي: المرجع السابق، ص٧٢.

٢٢٣- ربما كان لجودة الخزف الفاطمي ارتباط أوصلة بالناحية المذهبية، فقد ذكر الإمام محمد الباقر "أن لله في الأرض آنية فأحبها إليه ما رق منها وصفا وصلب" انظر: النعمان بن محمد (القاضي): المجالس والمسايرات، ص٧٧.

٢٢٤- حامد العجايبي: المرجع السابق، ص٧٢.

225- Marçais, G., Op. Cit., p. 98.

226- Jenkins, M., West Islamic Influnences on Fatimid. Egyptian Iconography, Kunst des Orients. P. 92.

227- Ibid., p. 105.

ومن أنصار هذا الرأى أيضا سعيد حامد الصدر حيث يرى أن الخزف الفاطمي كان ذا طابع يمت بصلة إلى شمال أفريقيا التي نشأت بها الدولة الفاطمية. انظر له: الخزف ص١٢٧.

٢٢٨- هي عمامة سمويل بن موسى المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

٢٢٩- حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٨١٤، ٨١٥.

٢٣٠- إدريس، الهادى روجي: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٢٠، ٢١.

٢٣١- راجع: الإدريسي : المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٨١، ٢٨٢.

٢٣٢- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٣٠.

٢٣٣- المقدسي: المصدر السابق، ص٢٤٠، ٢٤١.

٢٣٤- عرف نسيجها بالنسيج السوسي ومن ثم حدث لبث في نسبته الى مدينة سوس بجنوب فارس أم سوسة بإفريقية. راجع: Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 158 وانظر: ص (   ).

٢٣٥- عبد العزيز العلوى: بحث بعنوان "صناعة النسيج فى المغرب الوسيط (الانتاج والمبادلات)". مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص بعنوان "دراسات فى تاريخ المغرب" (٢) سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م، ص٥٥، ٥٦.
٢٣٦- البكرى: المصدر السابق، ص٣٦.
٢٣٧- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٢٧.
٢٣٨- البكرى: المصدر السابق، ص١٧؛ وانظر أيضاً الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٧٩؛ عبد العزيز العلوى: المرجع السابق، ص٥٩.
٢٣٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٢٠، ١٢١.
٢٤٠- كان صوف سجلماسة يأتى من حصن يراره وهى بلد يحسن فيها الغنم، وقيل إن أصول أغنامها من فيس بأرض فارس وصوفها يُعد من أجود الأصواف. البكرى: المصدر السابق، ص١٤٧.
٢٤١- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص١٩٢؛ وانظر: القزوينى: المصدر السابق، ص٤٢.
٢٤٢- تقع فى أقصى بلاد المغرب قرب السوس، وقد عرفت ببصرة الكتان وبالحمراء لأنها حمراء التراب. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٤٠؛ وعن موقعها الجغرافى أنظر: ابن حوقل: المصدر السابق، ص٨٠،٨١.
٢٤٣- البكرى: المصدر السابق، ١١٠.
٢٤٤- من جبال البربر بالمغرب قرب تلمسان وفاس. ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٥، ٦.
٢٤٥- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٢٤١.
٢٤٦- إدريسى، الهادى روجى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٤٧.
٢٤٧- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣١١.
٢٤٨- المصدر نفسه: المجلد الأول، ص٢٤١.
٢٤٩- الجوذرى: المصدر السابق، ص٨٨.
٢٥٠- المصدر نفسه: ص٥٢.
٢٥١- الجوذرى: المصدر السابق، ص٣٥، ٣٦.
٢٥٢- المثقل: هو الثوب المنسوج بالذهب. انظر المقريزى: الخطط، الجزء الثانى، ص٧.
٢٥٣- الديباج: من أقدم أنواع الأقمشة الغالية المعروفة فى الشرق قبل الإسلام، وقد كان يصنع فى بلاد الصين وأرمينيا، ويغلب أن يكون من الحرير. محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ح٣ ص٣٩.
٢٥٤- الخز: قماش سداه من الحرير ولحمته من الصوف، عمل فى أيام الخليفة هشام بن عبد الملك بن مروان. المرجع نفسه: ح٦ ص٣٩.

٢٥٥- الوشى: ثياب من الحرير مرقومة بألوان شتى. كانت تصنع فى اليمن والكوفة والإسكندرية وأصبهان وغيرها. المرجع نفسه: ح٦ ص٣٣.
٢٥٦- النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق. ص١٨١.
٢٥٧- إدريس. الهادى روجى: المرجع السابق. الجزء الثانى. ص٢٤٩.
٢٥٨- المرجع نفسه: نفس الجزء والصفحة.
٢٥٩- إدريس، الهادى روجى: المرجع السابق. الجزء الثانى، ص١٠٠.
٢٦٠- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص٤٠.
٢٦١- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٧.
٦٢٦- انظر: ص ( ).
٢٦٣- انظر: ص ( ).
٢٦٤- راجع: السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص١٢١، ١٢٢؛ راشد البراوى: المرجع السابق، ص١٢٥؛ عبد العزيز العلوى: المرجع السابق، ص٥٩.
٢٦٥- البكرى: المصدر السابق، ص٤٧؛ وانظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٢٧.
٢٦٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٢١.
٢٦٧- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣، ١٧٤.
٢٦٨- راجع: ابن المأمون: المصدر السابق، ص٥٣، ٦٧، ٧٤، ٧٦.
٢٦٩- المصدر نفسه: ص٦٧؛ وانظر أيضا: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٦٦.
٢٧٠- الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول. ص٣١١.
٢٧١- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص٢٩٠.
٢٧٢- عطية القوصى: المرجع السابق، ص٢٢٠.
٢٧٣- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١١.
٢٧٤- المصدر نفسه: ح٢ من نفس الصفحة.
٢٧٥- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣.
٢٧٦- المرجع نفسه: ص٢٣٩، ٢٤٠.
٢٧٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص٢٣٩.
٢٧٨- راجع: الجوذرى: المصدر السابق، ص٥٢.
٢٧٩- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٣٩.
٢٨٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٠١. وقد قرأ البعض قبل كلمة الخراسانى كلمة [محـ"مد"] أى أن اسم الصائع محمد الخراسانى. انظر: The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 148, No. 145.
281-The Arts of Islam, Hayward Gallery, No. 145, p. 151.

٢٨٢- سليمان مصطفى زبيس: بحث بعنوان "إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقاتها مع الخارج فى عهد الفاطميين". أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة. مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٥٨٨، ٥٨٩.

283- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 148.

284- Ibid., p. 148.

٢٨٥- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص٢١٧.

٢٨٦- راجع: النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص١٤٣، ١٤٤.

٢٨٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٦٠، ١٦١.

٢٨٨- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٤٠. ومن الجدير بالذكر أن مصر قد صدرت إلى بلاد المغرب بعض المصنوعات المعدنية التى ازدهرت بها فى العصرين الطولونى والإخشيدى. راجع: أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٢٣.

٢٨٩- يود الباحث أن يلفت الانتباه أن الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة تقف عاجزة في كثير من الأحيان عما تزودنا به المصادر التاريخية من معلومات يستشف منها إمكانية تأثير فنون بعض الأقطار على فنون أقطار أخرى. وعلى سبيل المثال فى حالتنا تلك إشارات مختلفة إلى منتجات مغربية تواجدت بمصر سواء كانت منسوجات أم سجاد أم معادن أم أخشاب أم غيرها، بل وأيضاً ما ورد بشأن وجود صناع مغاربة في مصر. وفى نفس الوقت قد يصعب إثبات وجود تأثيرات مغربية على مثل تلك المنتجات بمصر، ومما يؤكد إمكانية وجود تأثيرات مغربية على تلك الفنون المصرية، أن التأثيرات المغربية قد ظهرت وبقوة في مجالات مصرية أخرى كفن العمارة والتحف الخزفية وربما غير ذلك.

٢٩٠- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص١٧٦.

٢٩١- جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

٢٩٢- النويري: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص١٤٣.

٢٩٣- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٦٣.

٢٩٤- آمال العمري: المرجع السابق، ص٦.

٢٩٥- القيس: ذكر ياقوت الحموى أنها كورة كانت بمصر وقد خربت الآن، وقيل إنها سميت قيساً لأن فتحها كان على يد قيس بن الحارث المرادى فسميت به، وأنها كانت تقع فى غربى النيل بعد الجيزة. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٢٢.

٢٩٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٧١، ١٧٢.

٢٩٧- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٦٠.

٢٩٨- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٨٧.

٢٩٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٨٥.

٣٠٠- ناصر خسرو: المصدج السابق، ص١١٨. ومن الجدير بالذكر أن إحدى الباحثات تذكر على لسان ناصر خسرو عند حديثه عن "سوق القناديل" بالفسطاط خلال العصر الفاطمى "اشتهرت هذه السوق أيضاً بتجارة البلور المصنع داخل السوق بواسطة معلمين

يحضرونهم من بلاد المغرب". انظر: أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٣٤.
وواقع الأمر أن ما أشار إليه ناصر خسرو يخالف ذلك تماماً إذ أنه ذكر أن مادة البلور هي التي تُحضر من المغرب وليس المعلمين، حيث ذكر: "ورأيت كذلك معلمين مهرة ينحتون بوراً غاية في الجمال، وهم يحضرونه من المغرب، وقيل أنه ظهر حديثاً، عند بحر القلزم، بلور ألطف وأكثر شفافية من بلور المغرب". انظر له: المصدر السابق، ص١١٨.

٣٠١- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٤٨، ١٤٩.

٣٠٢- المصدر نفسه: الجزء الثاني، ص٢٨٠.

٣٠٣- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٢٣. وعرف ابن حوقل لمطة بأنها تبعد عن سجلماسة عشرين يوماً وهي معدن الدرق اللمطية. انظر له: المصدر السابق، ص٩١.

٣٠٤- راجع: Marcais, G., Op. Cit., pp. 116-117.

٣٠٥- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٧٩؛ زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٩٧، ٩٨؛

Marcais, G., Op. Cit., p. 117.

306- Ibid., p. 117.

٣٠٧- وإن كان هناك رأى آخر ينادى بمحدودية تلك التأثيرات فيذكر حسن عبد الوهاب أنه كان من المفروض أن يحمل المعز معه إلى القاهرة أساليب العمارة التونسية سواء أكانت فاطمية أو قبل العصر الفاطمي، غير أن الباحث لتاريخ العمارة الفاطمية القاهرية، يجد أن التأثيرات التونسية التى وقعت عليها جزئية، منها ما هو فى المسميات، ومنها ما هو فى العمارة. انظر له: بحث بعنوان "الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة"، دراسات في الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٣١. ومن الجدير بالذكر أن العمارة المغربية وزخارفها كانت أيضاً زاخرة بالعديد من التأثيرات الفنية المصرية. للاستزادة، انظر:
Marçais, G., Op. Cit., p. 45, 46, 50, 58, 97, 104, 115-116.

٣٠٨- ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٥٥.

٣٠٩- شرع المهدى فى بناءها سنة ٣٠٠هـ، وأكمل سورها فى سنة ٣٠٥هـ، وانتقل إليها سنة ٣٠٨هـ. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس ص٢٣٠، ٢٣١.

٣١٠- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص٢٣٠.

٣١١- هي مدينة أنشأها الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور فى سنة ١٥٥هـ، وكان ذلك على يدى ولى عهده المهدى، وتلك المدينة بالقرب من الرقة، وكان يدور حول مدينة الرافقة سوران بينهما فاصل على شاكلة سور مدينة بغداد. انظر: المصدر نفسه: الجزء الثالث، ص١٥.

٣١٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص٧٣.

٣١٣- سليمان مصطفى زبيس: بحث بعنوان "آثار تونس"، المؤتمر الرابع للآثار في البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار) ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة. ١٩٦٥م، ص٢٤٩.
٣١٤- راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٢٣١.
٣١٥- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص٩٩، ١٠٠.
٣١٦- المقدسي: المصدر السابق، ص٢٣٦.
٣١٧- ياقوت الحموى: المصد السابق، الجزء الخامس، ص٢٣١.
٣١٨- إدريس، الهادى روجي: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٢٦.
٣١٩- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص٤٤.
٣٢٠- البكرى: المصدر السابق، ص٥.
٣٢١- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٧١. وقد نقلت تلك الزخارف إلى متحف الشحات قرب ليبيا البيضاء.
٣٢٢- عاصم محمد رزق: بحث بعنوان "المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها"، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الحادى عشر، العدد الأول، الرياض، ١٩٨٤م، ص٢٧؛ وانظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٤٦.
٣٢٣- انظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص١٣١.
٣٢٤- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى، ص٢٢.
٣٢٥- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة، ص٣٨٨.
٣٢٦- فريد شافعي بحث بعنوان "مئذنة مسجد ابن طولون رأى فى تكيونها المعمارى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٥٢م، ص١٧٤.
٣٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٦.
٣٢٨- عبد العزيز بنعبد الله: بحث بعنوان "الفن المغربى تعبير رائع عن مدارك الأجيال"، اللسان العربى، المجلد التاسع، الجزء الأول، ذو القعدة ١٣٩١هـ/ يناير ١٩٧٢م، يصدرها: المكتب الدائم لتنسيق التعريب فى الوطن العربى، جامعة الدول العربية، الرباط، المغرب، ص٢٣٨.
٣٢٩- عثمان عثمان إسماعيل : بحث بعنوان "نشأة الفن الإسلامى وتأثيره على فنون أوربا" (١)، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس، السنة الثالثة، رجب ١٣٧٩هـ/ فبراير ١٩٦٠م، تصدرها وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، ص٦٥.
٣٣٠- الجوذرى: المصدر السابق، ص٦٠، ٦١.
٣٣١- النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص١٦٦، ١٦٧.

٣٣٢- قلورية: مقاطعة بجنوب إيطاليا، عرفها ياقوت الحموى بأنها جزيرة فى شرقى صقلية وأهلها إفرنج ولها مدن كثيرة وبلاد واسعة. ومن مدنه: قبوة ثم بيش ثم تامل ثم ملف ثم سلورى. انظر له: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣٩٢.

٣٣٣- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص٣٦٦، ٣٦٧.

٣٣٤- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٠٢.

٣٣٥- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص١١٧.

٣٣٦- راجع: سيديو، ل. أ: المرجع السابق، ص٢٤٠.

٣٣٧- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦١. للاستزادة عن التأثيرات العراقية فى العمارة والفنون المغربية. انظر: أحمد قاسم جمعة: بحث بعنوان "أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب فى العصر الإسلامى"، مجلة آداب الرافدين. جامعة الموصل، العدد التاسع ١ - أيول ١٩٧٨م، ص.ص ١٨٩-٢٢٥.

٣٣٨- انظر: الدباغ: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص١٤٧.

(٣٣٩) انظر: المقدسي: المصدر السابق، ص٢٣٦.

٣٤٠- ابن حوقل: المصدر السابق، ص٧٣.

٣٤١- انظر: بوزروث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص٤٩.

٣٤٢- راجع: عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "العمارة قبل عصر المماليك"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها،مطابع الأهرام التجارية. القاهرة، ١٩٧٠م، ص٢٢٤؛ كونل: المرجع السابق، ص٤٤.

٣٤٣- أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ص٣٠٩.

٣٤٤- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٨٦.

٣٤٥- للاستزادة، انظر: أحمد مختار العبادى: بحث بعنوان "سياسة الفاطميين نحو المغرب والأندلس" صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد، المجلد الخامس، مدريد. ١٩٥٧م، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

٣٤٦- كونل: المرجع السابق، ص٤٤.

٣٤٧- ورث الفن البربرى تأثيرات مصرية فرعونية فى هندسة البناء، وتأثيرات عربية سابقة على الإسلام من حيث التصميمات المعمارية، ثم ورث تأثيرات رومانية من حيث تشييد أقواس النصر بالحجارة الكبيرة وتقاليد بيزنطية فى الفسيفساء، وصاغ كل ذلك فى فلسفة خاصة تنسجم مع بيئته الطبيعية ومعتقداته الفكرية فلم تظهر فى فنونه آثار الأشكال الحيوانية أو النباتية ولو المحورة، وكانت كل عناصره الزخرفية تفسيراً لرد خطر العين الحسودة. انظر: عثمان عثمان إسماعيل: بحث بعنوان "مولد وموطن الفن العربى الإسلامى وروافده شرقاً وغرباً"، مجلة المتحف العربى، الكويت، السنة الثالثة، العدد الثانى، ١٩٨٧م، ص١٣.

٣٤٨- المرجع نفسه: نفس الصحفة.

المبحث الثاني:

٣٤٩- راجع: إبراهيم على طرخان: دولة مالى، دراسات فى التاريخ القومى الإفريقى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٦٨.

٣٥٠- سعد الخادم: الأزياء الشعبية والفنون الشعبية فى النوبة، مكتبة الدراسات الشعبية. العدد (١٩)، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٣٩.

٣٥١- عبد الله حسين: السودان القديم والجديد، عرض تاريخى لشئون السودان منذ أقدم العصور إلى منتصف القرن العشرين، الطبعة الثانية، مطبعة الشباب الحديثة، بدون، ص١١. وللاستزادة عن صلات مصر القديمة ببلاد النوبة انظر ما ذكره فى ص.ص ١١-١٥.

٣٥٢- سعد الخادم: المرجع السابق، ص١٣٩، ١٤٠.

٣٥٣- منير عبد الملك: المرجع السابق، ص٢٦.

٣٥٤- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٧، ٢٣٨.

٣٥٥- إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص١٦٨.

٣٥٦- انظر: سعد الخادم: الفنون الشعبية فى النوبة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٥)، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٥ أبريل سنة ١٩٦٦م، ص ٤، ٥.

٣٥٧- ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم، تاريخ الفن، -٢- النحت والتصوير، لوحة ٥١٣.

٣٥٨- المرجع نفسه: لوحة ٧٢٢، ٧٢٣.

٣٥٩- سعد الخادم: المرجع السابق، ص٦.

٣٦٠- المرجع نفسه: نفس الصحفة.

٣٦١- عزت زكى حامد قادوس: بحث بعنوان "التماثيل البرنزية الصغيرة المحفوظة بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، عدد تذكارى، العدد السادس عشر، يونيو ١٩٩٤م، ص٦٤، ٦٥.

٣٦٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٥٧. للإستزادة عن حدود بلاد النوبة الجغرافية. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٣٠٩؛ سعد الخادم: الأزياء الشعبية والفنون الشعبية فى النوبة، ص١٣٧، ١٣٨.

٣٦٣- غياث بن على بن جريس: تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز فى صدر الإسلام، ح٤١، ص٣٥.

٣٦٤- راجع: البلاذرى: المصدر السابق، ص٢٣٨، ٢٣٩.

٣٦٥- راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٨٨.

٣٦٦- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص٣٥٨، مصر فى فجر الإسلام، ص١٥، ١٦؛ وانظر: البلاذرى: المصدر السابق، ص٢٣٨؛ وعن نص معاهدة "البقط". انظر: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٨٩؛ المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص.ص ١٩٩-٢٠٢.

٣٦٧- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٦٠.

٣٦٨- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص٣٥٨، ٣٥٩.

٣٦٩- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص٦١٤، ٦١٥؛ وانظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٥.

٣٧٠- ومما يؤكد التوغل الإسلامي في بلاد النوبة أنه عثر على العديد من شواهد القبور الإسلامية في عدة أماكن ببلاد النوبة، ترجع أغلبها إلى الفترة الممتدة من القرن الثالث الهجري/ ٩م إلى القرن السادس الهجري/١٢م. وهي تشير إلى زيادة عدد المسلمين واعتناق النوبيين للإسلام قبل السقوط الكلي للممالك المسيحية في سنة ٧٢٣هـ/١٣٢٣م. محمد غيطاس: تحف إسلامية من بلاد النوبة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٨، ٩.

٣٧١- محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص٢٣٥.

٣٧٢- المسبحي: المصدر السابق، ص٥٦.

٣٧٣- محمد حمدى المناوى: المرجع السابق، ص٢٣٦.

٣٧٤- رقم السجل (٢٥٤٨).

٣٧٥- راجع نص هذه البردية عند سعيد مغاوري محمد: البرديات العربية في مصر الإسلامية، مكتبة الشباب، العدد (٤٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦م، ص.ص ١٦٤-١٦٨.

٣٧٦- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٨.

٣٧٧- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٦٦.

٣٧٨- راجع: محمد غيطاس: المرجع السابق، ص١٣.

٣٧٩- المرجع نفسه: ص١٤.

٣٨٠- رقم السجل (٢٣٩٠٢).

٣٨١ محمد غيطاس: المرجع السابق، ص١٩.

٣٨٢- رقم السجل (٢٥٦٩٤).

٣٨٣- محمد غيطاس: المرجع السابق، ص١٩، ٢٠.

٣٨٤- إبراهيم على طرخان: الإسلام والممالك الإسلامية بالحبشة في العصور الوسطى، ص٦، ٧.

٣٨٥- انظر : ص (   ).

٣٨٦- الإصطخري: مسالك الممالك، وهو معمول على كتاب صور الأقاليم للشيخ أبي زيد أحمد بن سهل البلخي، ازنتشارات كتابخانة صدر ١٩٢٧م، ص٣٦.

٣٨٧- حسن إبراهيم حسن: انتشار الإسلام في القاهرة الإفريقية، ص١٦٤، ١٦٥.

٣٨٨- سلام شافعي محمود: أهل الذمة في مصر في العصر الفاطمي الثاني والعصر الأيوبي (٤٦٧-٦٤٨هـ/ ١٠٧٤-١٢٥٠م)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٠٧.

٣٨٩- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٤٩٦.

٣٩٠- للاستزادة، انظر: سلام شافعي محمود: المرجع السابق، ص.ص ٣٠٧-٣١٢.

٣٩١- من الجدير بالذكر أن كثيراً من أهل الحبشة قد اعتنقوا الإسلام ، وبنوا ببلادهم المساجد لإقامة شعائرهم الدينية، وظهر بين المسلمين كثير من العلماء والفقهاء والزهاد الذين يدينون بعقائد المذهب الحنفي، وبعضهم يدين بعقائد المذهب الشيعي. حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص١٦٥.

٣٩٢- جان، كلودجارسان: المرجع السابق، ص٨٨.

٣٩٣- راشد البراوى: المرجع السابق، ص ٢٣٦، ٢٣٧.
٣٩٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١٨.
٣٩٥- انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩، ١٧٤، ١٧٥.
٣٩٦- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص١٧٥.
٣٩٧- سعيد بن على المغيرى: جهينة الأخبار فى تاريخ زنجبار، تحقيق محمد على الصليبى، الطبعة الثالثة، وزارة التراث القومى والثقافة، عُمان، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص٨٣.
٣٩٨- راجع: شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص.ص ١٦٥-١٧٣.
٣٩٩- المرجع نفسه: ص٧٥.
٤٠٠- زنجبار: كلمة فارسية بمعنى زنج، بار أى ساحل الزنج، محرفة، أصلها بر الزنج، وهى جزيرة واقعة فى المحيط الهندى، وتبعد عن البر الأفريقى مسافة ٢٥ ميلاً، و١١٨ ميلاً جنوبى ممباسة، ٣٥ ميلاً جنوبى الجزيرة الخضراء، و٢٩ ميلاً شمالى دار السلام. المغيرى: المصدر السابق، ص٧٣.
٤٠١- جان، كلود جارسان: المرجع السابق، ص٨٤.
٤٠٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١٨.
٤٠٣- للاستزادة عن أهم تلك الآثار المعمارية. انظر:
Chittick, N., Kilwa an Islamic Trading City on the East African Coast, Vol. I. History and Archaeology. Vol. II. The Finds, the British Institute in Eastern Africa, Nairobi, 1974.
٤٠٤- راجع: المغيرى: المصدر السابق، ص.ص ١٠٣-١٠٥؛ شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص١٦٨، حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٩.
٤٠٥- شوقى عبد القوى عثمان: المرجع السابق، ص ١٦٨، ١٦٩.
٤٠٦- أسس العرب مقديشيو كما سبقت الإشارة عام ٢٩٥هـ/٩٠٨م.
٤٠٧- راجع : المغيرى: المصدر السابق، ص١٣٣.
٤٠٨- المغيرى: المصدر نفسه، ص١٣٤.
٤٠٩- من الصعب قبول ذلك الرأى إذ أن الدولة الأموية انتهت على يد العباسيين فى سنة ١٣٢ هـ.
٤١٠- المغيرى: المصدر السابق، ص١٣٥.
٤١١- سوف تتضح أهمية تلك الإشارات للدراسة عند تناول تحليل العناصر الكتابية الوافدة على مصر.
٤١٢- إبراهيم على طرخان: دولة مالى الإسلامية، ص١٦٨.
٤١٣- أبو بكر إسماعيل محمد ميقا: بحث بعنوان "تاريخ الثقافة الإسلامية والتعليم فى السودان الغربى- أفريقيا الغربية- من القرن الرابع الهجرى حتى مطلع القرن الثالث عشر"، مجلة الدارة، العدد الثانى، السنة التاسعة عشرة، المحرم، صفر، ربيع الأول، الرياض، ١٤١٤هـ، ص٢٢٤.
٤١٤- المرجع نفسه: ص٢١٦؛ وانظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣٢٦؛ إبراهيم على طرخان: المرجع السابق، ص ١٦٩.

٤١٥- انظر الخريطة (شكل ٣٥) فهى توضح اتصال مصر مع تلك البلاد.
٤١٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣١. وانظر أيضاً: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، ص٦١٤. وعن علاقة مصر التجارية مع بعض مناطق أفريقيا الغربية. انظر: السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص١٢٢: عبد الحليم عويس: المرجع السابق، ص٢٢٩. وعن أهمية بعض مناطق غرب أفريقيا من الناحية التجارية وصلاتها فى ذلك مع بلاد المغرب. انظر: الإدريسى: المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٨.
٤١٧- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام، ص٣١٢.
٤١٨- انظر: ح ( ) ص ( ).
٤١٩- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣٦.
٤٢٠- انظر: المسعودى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٥٨.
٤٢١- قيل أنه كان من بلاد الحبشة أو من إقليم اللاد فى النوبة. راجع: سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص١٢٧؛ أحمد أمين: ضحى الإسلام، الجزء الأول، ص١٠٣
٤٢٢- أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص٦١.
٤٢٣- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص٢٦٦، ٢٦٧.
٤٢٤- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٧٩.
٤٢٥- ابن المأمون: المصدر السابق، ص٥٧.
٤٢٦- نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص١٧٤. عَدَّد الإدريسى محاسن النساء النوبيات وذكر أنهن كن يشتهرن بالجمال الفائق وهن مختنات ولهن أعراق طيبة ليست من أعراق السودان فى شيء، وقد امتزن بالشفاة الرقيقة والأفواه الصغيرة، ومباسمهن بيض وشعورهن سيطة، وأنه ليس فى جميع أرض السودان من المقازة ولا من الغانيين ولا من الكتاميين ولا من البجاة ولا من الحبشة والزنوج من لهن شعور سيطة مرسلة إلا من كان منهن من نساء النوبة، ولا أحسن أيضاً للجماع منهن، وأن الجارية كان يبلغ ثمنها حوالى ثلاثمائة دينار وبسبب هذه المميزات كان يرغب فيهن ملوك مصر ويتنافسون فى أثمانهن ويتخذونهن أمهات أولاد. انظر له: المصدر السابق، المجلد الأول، ص٣٠، ٣١.
٤٢٧- أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٥.
٤٢٨- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٨٠؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص١٣٨.
٤٢٩- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٣.
٤٣٠- راجع: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٢٧٩.

الفصل الثالث

مصـــــــــر وأوربــــــا

المبحث الأول: مصر وشرق وشمال أوربــــا.

المبحث الثاني: مصر وغرب وجنوب أوربا.

يحد قارة أوربا من الناحية الشمالية المحيط المتجمد الشمالي. ومن ناحية الغرب المحيط الأطلسي، ومن الجنوب البحر المتوسط. أما حدودها من الناحية الشرقية مع آسيا فغير واضحة، وإن جرى العرف على اعتبار "جبال الأورال" و "نهر آرال" و "جبال القوقاز" هي حدود لأوربا من ناحية الشرق[١].

المبحث الأول

دور الصلات الحضارية بين مصر وشرق وشمال أوربا في نقل التأثيرات الفنية الوافدة:

ظهرت أهمية شرق أوربا (شكل ٣٦)، بعدما قُسمت الامبراطورية الرومانية[٢] في شهر مايو سنة ٣٣٠م إلى قسمين أحدهما شرقي والآخر غربي، وتولى الامبراطور قسطنطين القسم الشرقي واتخذ بيزانطيوم عاصمة له، وسماها القسطنطينية، وهيأ لها كل مقومات العواصم الرومانية، حتى أنه نقل إليها أعداداً من سكان روما وأعضاء مجلس الشيوخ[٣].

وللامبراطورية الرومانية الشرقية أو الدولة البيزنطية[٤] أهمية خاصة في تاريخ العصور الوسطى، فقد كانت بمثابة القاسم المشترك الأعظم في تاريخ أوربا العصور الوسطى بصفة عامة، وتاريخ شرق أوربا على وجه الخصوص، فضلاً عما شكلته من أهمية في تاريخ الدولة الإسلامية[٥].

ومن المعروف أن مصر قبل الفتح العربي كانت ضمن أملاك الامبراطورية البيزنطية[٦]، ومن ثم فقد ارتطبت بعلاقات وثيقة معها على جميع الأصعدة، وبدون الدخول في تفاصيل عن ذلك، يهمنا أن نذكر أن التأثيرات الفنية البيزنطية قد تغلغلت في فنون مصر قبل الفتح العربي، إلى الحد الذى أنكر فيه بعض العلماء أن يكون لفن تلك الفترة "الفن القبطي" خصائص ومميزات تجعله فناً مستقلاً، واعتبروه صورة من الفن البيزنطي[٧]. وعلى أية حال فقد بدأ التأثير البيزنطي في الفن القبطي يظهر في القرن الرابع الميلادى أى منذ اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية كديانة رسمية. وظهر هذا التأثير على وجه الخصوص في الأيقونات وذلك من خلال المحاكاة القوية للطبيعة، وليونة الحركة. وإبراز العضلات مع الإهتمام بجمال الشكل وتعبيرات الوجوه، وتظهر أيضاً في زخارف الحلقات المتقاطعة وفي كؤوس الأزهار والحيوانات التى تعدو، كما نجدها في رسوم "السيد المسيح" التى جاءت مشابهة لرسوم الفن البيزنطي من حيث إبراز جلال "السيد المسيح" وهيبته وملامح وجهه. وكذلك في بعض صور"السيدة العذراء" على الأيقونات أو اللوحات الصغيرة المرسومة على الخشب بالألوان، وذلك من حيث طيات الثياب التى جاءت حسب الطريقة اليونانية، وقد رُسم ملاكان على جانبى العذراء على نفس الطريقة البيزنطية التى تبدو واضحة من رسوم الثياب التى يرتدونها والزاخرة بالتطريز، وأيضاً من الأحزمة الموشاة بالذهب التى تحيط بمنطقة الوسط[٨]. ومن الطبيعي أن تتواجد مثل هذه التأثيرات البيزنطية وغيرها مستمرة في الفن الإسلامي بمصر خاصة مالم يتعارض منها مع تعاليم الدين الإسلامي.

وقبل أن نسترسل في ذكر علاقات الدولة البيزنطية مع مصر في العصر الإسلامي نوجه العناية إلى ما سبق ذكره عن التأثيرات البيزنطية في الفن الأموى بالشام[٩] والفن العباسي بالعراق[١٠]، ولما كانت مصر قد خضعت لحكم هاتين الخلافتين وانعكاس روح

فنيهما على الفنون الإسلامية فيها، فليس من المستبعد أن يكون لهما دور في نقل بعض التأثيرات الفنية البيزنطية على مصر، وإن كان بطبيعة الحال أن يكون التأثير الأقوى للفن البيزنطى علىمصر الإسلامية من خلال علاقاتهما المباشرة قبل الفتح الإسلامي وبعده.

وإذا ما انتقلنا إلى علاقة مصر الإسلامية مع الدولة البيزنطية، فأول ما يصادفنا في هذا الصدد مشاركة أعداد ليست بالقليلة من الروم مع القوات العربية التى فتحت مصر. وليس أدل على ذلك من أنه أنشئت لهم خططاً بالفسطاط والتى عرفت بالحمروات الثلاث. وقد سميت بالحمروات لنزول الروم بها، وهم بنو ينة وبنو الأزرق وبنو روبيل[١١]، وأنهم كانوا ممن سار مع عمرو بن العاص إلى مصر من عجم الشام الذين أسلموا من قبل اليرموك ومن أهل قيسارية[١٢].

ولم يكن من المنتظر أن تشهد العلاقات الثنائية بين بيزنطة ومصر قبل العصر الطولونى نوعاً من الخصوصية إذ كانت تسير مصر قبل ذلك العصر فى فلك الخلافة الأموية ثم الخلافة العباسية، ومن ثم يصعب أن يكون لها مع بيزنطة علاقة تأخذ الصفة الدولية. وقد تغير ذلك الحال بعدما تمتعت مصر بنوع من الاستقلال على يد أحمد بن طولون. ونظراً لاشتراك حدود الدولة الطولونية بالشام مع الدولة البيزنطية فقد أدى ذلك إلى حدوث علاقات مباشرة بين الجانبين.

وقد أدت الحروب التى دارت بين أحمد بن طولون والدولة البيزنطية إلى حدوث إحتكاك حضارى ليس بالقليل بين الطرفين، كما أنه من المعتقد أن أحمد بن طولون استطاع أن يتصل بالبيزنطيين على الحدود اتصالاً ودياً[١٣].

ولعبت الحروب التى دارت بين ابن طولون والبيزنطيين دوراً فى وصول بعض التحف والمصنوعات البيزنطية للطولونيين، فقد تمكن الجيش الطولونى فى سنة ٢٧٠هـ من هزيمة الجيش البيزنطى قرب طرطوس، واستولوا منهم على كثير من الغنائم[١٤]. كان من بينها سبعة صلبان من ذهب وفضة، والصليب الأعظم وهو من ذهب خالص، مرصع بالجواهر، وأربعة كراسي من ذهب، ومائة كرسى من فضة، وأوانى كثيرة، وعشرة آلاف علم من ديباج، وكثير من الحرير، وسروج وسلاح وغير ذلك[١٥].

ولم تكن العلاقات عدائية كل العداوة بين الطولونيين والبيزنطيين، فقد كان هناك بعض الهدنات بين الطرفين، منها تلك التى كانت بين ابن طولون والامبراطور باسل الأول المقدونى (٢٥٣-٢٧٣هـ/ ٨٦٧-٨٨٦م)، كان من نتائجها فك أسرى بعض المسلمين، كما أهدى الامبراطور إلى ابن طولون هدية عبارة عن عدة مصاحف مخطوطة[١٦]. كما عقد البيزنطيون هدنة أخرىفى عام ٢٨٢هـ، كانت بين الامبراطور البيزنطى ليو السادس(٢٧٣-٢٩٩هـ/ ٨٨٦-٩١٢م) وبين خمارويه وذلك لتبادل الأسرى[١٧].

ولم تتغير سياسة مصر فى عصر الإخشيديين تجاه بيزنطا، فقد تراوحت بين الشد أحيانا والود فى أحيان أخرى. ومن مظاهر العلاقات الودية بين الإخشيد والامبراطورية البيزنطية، تلك الرسالة التى بعثها الامبراطور أرمانيوس- رومانوس ليكابينوس- إلى الإخشيد[١٨]، متخطياً فى ذلك الخليفة العباسى فى بغداد، ويطلب فيها تنظيم العلاقات

التجارية بين البلدين من ناحية. وتسهيل مهمة تبادل الأسرى لدى الجانبين من ناحية أخرى[١٩]. وقد أجابه الإخشيد فى رسالة بليغة كتبها إبراهيم بن عبد الله النجيرمى[٢٠]. كما أنه أكرم رُسل الامبراطور وحمّلهم إلى مليكهم هدايا من طرائف مصر. كما سمح لبعض أتباع الامبراطور ببيع ما قدموا به من البضائع وشراء ما رغبوا فيه من منتجات مصر[٢١].

وليس أدل على وجود علاقات ودية متينة بين الإخشيد والامبراطور البيزنطى. من أن الإخشيد تخوفا من هجوم ابن رائق على مصر. جهز مراكبه للهروب إلى بلاد الروم أو المغرب[٢٢].

كما حافظ كافور الإخشيدى على سياسة الود تجاه البيزنطيين. ويظهر ذلك فى إكرامه رسلها وإحسان وفادتهم، واستمر أيضاً خلفاء رومانوس ليكابينوس فى تتبع سياسته الودية تجاه مصر، وذلك كما يبدو من صيغ الخطابات التى كانت ترسلها الدولة البيزنطية إلى مصر[٢٣].

ومن ناحية أخرى فقد تواجد فى مصر خلال العصرين الطولونى والإخشيدى أعداد كبيرة من الروم، وليس أدل على ذلك من أن أحمد بن طولون عندما شيد القطائع أفرد لهم قطيعة عرفت باسمهم "قطيعة الروم"[٢٤]. كما استخدم الروم فى ذلك العصر فى الجيش والإدارة وفى تسيير شئون البلاد المختلفة، وتظهر كثرتهم وتمكنهم فى البلاد حتى قيل "فانقلبت الدولة رومية" وخاصة فى عهد هارون ابن خمارويه إذ كان الوصى عليه وقائد جيشه شخص رومى يدعى "بخيحا"[٢٥].

كما كان للعنصر الرومى تواجد أيضاً فى العصر الإخشيدى، وكان للإخشيد حاجب يسمى "فاتك الرومى"[٢٦]. وكان فى بلاط كافور الإخشيدى ألفان من الغلمان الروم[٢٧].

أما بالنسبة للمهن والحرف التى عمل بها الروم فى مصر خلال العصرين الطولونى والإخشيدى، فقد قام بعضهم بالعمل فى دار الصناعة، وفى الصناعات اليدوية المختلفة كالحدادة والحياكة، ومنهم من عمل بالفنون والموسيقى والطرب، وبرعت الجوارى الروميات فى فن الغناء والضرب على الآلات الموسيقية. بل وأدخلت آلات جديدة على يد الروم، كما كان لهم دور فى إدخال البلاد بعض الأزياء الخاصة بهم كالديباج الرومى[٢٨]. ولم يقتصر دورهم على ذلك بل كان لهم أيضاً أثر كبير فى مجريات الحياة الثقافية فى مصر خاصة خلال العصر الطولونى[٢٩].

وفيما يتعلق بالصلات التجارية بين مصر الإسلامية والدولة البيزنطية، فإن خطوط الاتصال التجارى بين الجانبين لم تنقطع نهائياً، وظلت السفن البيزنطية تتردد على موانى الإسكندرية أثناء انعقاد الصلح بين الدولتين الإسلامية والبيزنطية. خاصة أن بيزنطة كانت فى أمس الحاجة إلى البردى الذى تستورده من مصر[٣٠]. واعتمدت عليه إعتماداً يكاد يكون كلياً، وظل على رأس قائمة الصادرات المصرية إلى بيزنطا حتى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣١].

ونشطت العلاقات التجارية بين مصر وبيزنطا فى العصرين الطولونى والإخشيدى. وساعد على هذا النشاط ما تمتعت به البلدان من رخاء اقتصادى عظيم فى تلك الفترة.

إلى جانب تميز موقعهما الجغرافي[٣٢].

وليس أدل على حرص الدولة البيزنطية على السلع المصرية تلك الرسالة التي بعث بها الامبراطور البيزنطي للإخشيد يطلب منه تيسير مهمة التجار البيزنطيين في مصر. فرد عليه الإخشيد رداً جميلاً "وأما ما أنفذته للتجارة فقد أمكننا أصحابك منه. وأذنا لهم في البيع وفي ابتياع ما أرادوه واختاروه، لأنا وجدنا جميعة مما لايحظره علينا دين ولا سياسة. وعندنا من بسطك وبسط من يرد من جهتك، والحرص على عمارة ما بدأتنا به ورعايته،...."[٣٣]. وكان من جراء تلك العلاقات الودية أن أقبل التجار البيزنطيون ببضائعهم على الموانى المصرية، حيث يخضعون بها لرسوم معينة تتسم بالدقة والتيسير في نفس الوقت[٣٤].

وقد كانت مدينة طرابيزون التي تقع على البحر الأسود من أهم مراكز التبادل التجارى بين مصر والشام والدولة البيزنطية، حيث مثلت السوق الرئيسي في عمليات التبادل التجارى، وكان يرد إليها المنتجات البيزنطية كالمنسوجات الصوفية والكتانية فضلاً عن الديباج البيزنطي الذى اشتهر بجودته وتفوقه عن كل المنسوجات[٣٥]، ومن هذه المدينة تخرج السلع البيزنطية إلى البلدان الإسلامية ومنها مصر، كما لعبت كل من الإسكندرية وتنيس ودمياط والفرما دوراً كبيراً في الاتصال التجارى بين مصر وبيزنطا[٣٦].

أما عن علاقة الدولة الفاطمية بالامبراطورية البيزنطية، فقد سبقت الإشارة إلى وجود ثمة علاقات ودية بين الجانبين منذ تواجد الفاطميين في إفريقية، وأن رُسل الأباطرة البيزنطيين كانت تفد على الخلفاء الفاطميين محملة بالرسائل الودية والهدايا الثمينة[٣٧]، كما مر بنا أن الجيش الفاطمي الذى فتح مصر، كان يحتوى على أعداد كبيرة من الروم، وأنه اختطت لهم بالقاهرة خطة عرفت بـ "حارة الروم"[٣٨].

وكان طبيعياً أن تزداد صلات الفاطميين بعد انتقالهم إلى مصر مع الامبراطورية البيزنطية، وذلك لاتصال حدود أملاك الفاطميين في الشام مع حدود الدولة البيزنطية، ولما تمتعت به مصر وبيزنطا من ثقل سياسي واقتصادى في هذه الفترة.

وقد حرصت الامبراطورية البيزنطية على مخاطبة ود الفاطميين منذ انتقالهم إلى مصر، ووفد على الخليفة المعز لدين الله وهو بالقاهرة رسول من الامبراطور البيزنطي كان قد وفد عليه من قبل في المهدية[٣٩]. ومن الأدلة التي تؤكد وجود علاقات ودية بين بيزنطة ومصر في بداية العصر الفاطمي، أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، رقعة مكتوب فيها بخط الخليفة المعز لدين الله: "أهدى متملك الروم الينا هذا السرج واللجام بعد دخولنا مصر. وذكر أنه من جملة ستة سروج كانت لذى القرنين، انتقلت منه إلى خزائنهم، وأنه بقاه، ولم يحدث فيه حادثة، وطالع به"[٤٠].

وقد حرص الامبراطور البيزنطي باسيل الثاني على كسب مودة الخليفة العزيز بالله، وخاصة بعد محاولة العزيز غزو بلاد الروم في سنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م. فأرسل إليه الامبراطور البيزنطي في نفس العام برسل محمّلين بالهدايا، وقد اشتملت تلك الهدية على ثمان وعشرين صينية من الذهب[٤١]، وطلب هؤلاء الرسل الصلح من العزيز الذى استجاب

لذلك وفق عدة شروط منها فك أسرى المسلمين في بلاد الروم، وأن يخطب له في صلاة الجمعة بجامع القسطنطينية، ويحمل إليه من أمتعة الروم كل ما افترضه عليهم[٤٢].

كما كانت هناك ثمة علاقات ودية أيضاً بين الخليفة الحاكم بأمر الله والامبراطور البيزنطي باسيل الثاني الذي أوفد إلى الحاكم في سنة ٣٩١هـ رسولاً يحمل الكتب والهدايا[٤٣]. ومن المظاهر التي وردت وتفيد بوجود تلك العلاقة الودية، أن الامبراطور البيزنطي زار كنيسة بيت المقدس وهو متخفياً حتى لايعرفه الناس، فبلغ ذلك الحاكم بأمر الله، الذي أرسل إليه أحد حراسه، وقال له: "اذهب عنده وقل له: الحاكم أرسلني ويقول: لاتحسبني أجهل أمرك، ولكن كن آمناً فلن أقصدك بسوء"[٤٤].

وفيما يتعلق بالخليفة الظاهر، فنظراً للغارات التي شنها البيزنطيون على شمال الشام، فقد أرسل سفارة إلى الامبراطور قسطنطين الثامن وذلك بغرض الصلح، فأبرمت معاهدة بين الطرفين كان من شروطها: أن يسمح للامبراطور البيزنطي بإعادة بناء كنيسة القيامة في بيت المقدس، وأن يسمح للمسيحيين بإعادة بناء الكنائس التي هدمها الخليفة الحاكم عدا ما حوّل منها إلى جوامع، وفي مقابل ذلك يتعهد الامبراطور البيزنطي بأن يعمل على ذكر اسم الخليفة الفاطمي في جامع القسطنطينية والمساجد الواقعة داخل حدود الدولة البيزنطية، وأن يعيد بناء جامع القسطنطينية الذي كان قد هُدم رداً على هَدمْ كنيسة القيامة في بيت المقدس[٤٥].

وقد استمرت سياسة مصر في عهد الخليفة المستنصر، تجاه الامبراطورية البيزنطية تتراوح ما بين الشدة حتى تصل إلى حد الصدام العسكري، أو اللين فتتبادل السفارات والهدايا بينهما. وربما ساهم في توطيد العلاقات بينهما زيادة ظهور خطر السلاجقة وتهديدهم لممتلكات الدولتين، مما أدى إلى وجود نوع من أنواع التحالف بين الفاطميين والروم[٤٦]. ومنها أيضاً تفاقم الأوضاع الاقتصادية بمصر في عهد الخليفة المستنصر- أثناء الشدة العظمى (٤٤٦-٤٥٤هـ)- وحاجة مصر إلى الغلال والمؤن من الامبراطورية البيزنطية[٤٧].

ومن الأدلة التي تفيد وجود علاقات ودية بين الطرفين في ذلك الوقت، أن السلطان السلجوقي طغرلبك أرسل في سنة ٤٤٣هـ/١٠٥١م رسولاً إلى الامبراطور البيزنطي قسطنطين التاسع يستأذنه في السير إلى مصر عن طريق بلاد الشام، فاعتذر الامبراطور عن الاستجابة لطلبه موضحاً له مدى المودة التي بينه وبين الخليفة المستنصر "وأنه لايرخص في أذيته"[٤٨]. كما أشار ناصر خسرو إلى رواية ربما يكون فيها شيء من المبالغة، إلا أنها توضح أيضاً تلك العلاقة الودية بين الطرفين، ومفادها أن الامبراطور البيزنطي أرسل إلى المستنصر رسولاً يعرض عليه أن يأخذ مدينة تنيس - صاحبة المنسوجات القيمة في مصر- وفي المقابل يعوضه الامبراطور عنها بمائة مدينة[٤٩].

وبدون الدخول في التفاصيل المتشعبة التي اكتنفت علاقة مصر في عهد الخليفة المستنصر والامبراطورية البيزنطية، يهمنا أن نؤكد على أن العلاقات الودية بين الطرفين أثمرت عن تبادل الهدايا والرسل بينهما، منها تلك الهدية التي أرسلها الامبراطور قسطنطين

التاسع إلى الخليفة المستنصر في سنة ٤٣٧هـ. وقد وصِفَتْ بأنها لم يسبق لأحد من ملوك الروم أن أهدى مثلها إلى من تقدم من خلفاء المسلمين منذ سالف الزمان وحتى ذلك الوقت، وكان بين ما حوته ثلاثون قنطاراً من الذهب، ١٥٠ من البغال والخيل بحلل كل واحد منها ثوب ديباج، و٥٠ بغلاً تحمل خمسين زوجاً من الصناديق، يغطيها خمسون سندسية إبريسم، وكان ضمن ما حوته تلك الصناديق من أصناف الأواني الذهبية المجراة بالمينا مائة قطعة، ومن أنواع الديباج ألف ثوب، ومن السندس الفائق، والمناطق الحمر الرومية المعلمة بالذهب، والعمائم المرتفعة المطرزة بالذهب، والستور، والمناديل الديباج التي تلف الثياب ثلاث مائة قطعة(٥٠). فرد المستنصر على هذه الهدية بهدية مثلها أو أكثر قيمة مما تنتجه مصر ومن الجواهر والعود والمسك، والطراز المنسوج في تنيس ودمياط(٥١).

كما أرسل الامبراطور البيزنطي في سنة ٤٤٤هـ للخليفة المستنصر هدية عظيمة، كان من بينها غلمان أتراك متقاربو الأعمار، وجوار تركيات، وأنواع مختلفة من الطيور النادرة، منها، حجل بيض، وطواويس بيض، وكراكي بيض، وبوقيرات بيض، وغربان بيض، وزرازير بيض، ومنها أيضاً دبية ضخمة مدربة على الألعاب المبهجة، وكلاب سلوقية وذيبية، والعديد من الهدايا الأخرى التي لاترى بداخل الصناديق(٥٢).

ولم تقتصر هدايا أباطرة بيزنطة على الخلفاء الفاطميين، فكانت تصل منهم هدايا أيضاً إلى سيدات القصر الفاطمي، ومنها تلك الهدية التي أرسلها الامبراطور ميخائيل إلى والده الخليفة المستنصر، وقد احتوت على خمسة دسوت حلياً، مجرى بزجاج من خمسة ألوان أحمر قان، وأبيض ناصع، وأسود حالك، وأزرق صاف، وآسما نجوني مشبع، وقد امتازت تلك الحلي بحسن الصياغة، وجمال النقش ودقته(٥٣).

أما على مستوى العلاقات التجارية بين مصر في العصر الفاطمي والامبراطورية البيزنطية، فنظراً لما تمتعت به مصر من مكانة اقتصادية عالمية بحكم موقعها الجغرافي وقوة اقتصادها(٥٤). وما للقسطنطينية من أهمية اقتصادية خاصة في القرن الرابع الهجري/ ١٠م حيث كانت أعظم مركز تجاري في العالم المسيحي، وجذبت إليها التجار والسلع من أوربا والبلاد الإسلامية والهند والصين(٥٥). فكان طبيعياً أن يكون هناك علاقات تجارية بين الجانبين، رغم المنازعات التي شابت العلاقة بين الدولتين في فترات ليست بقليلة، وكانت المنسوجات التنيسية والدمياطية من أهم السلع التي أقبلت بيزنطة على استيرادها من مصر، كما استوردت مصر من بيزنطة بعض منتجاتها كالغلال(٥٦) وغيرها. بالإضافة إلى أنه عن طريق بيزنطة كانت الفراء الروسية تصل إلى مصر(٥٧).

هذا وقد عملت الدولتان الفاطمية والبيزنطية على تشجيع التجارة بينهما، فتواجدت أعداد كبيرة من تجار كل قطر في البلد الآخر، ويذكر "السيد عبدْ العزيز سالم" أنه كان بالقاهرة حي للتجار البيزنطيين يعرف بحارة الروم(٥٨) كما تواجد في القسطنطينية عدد من التجار المصريين، وقد عملت الدولة البيزنطية على اجتذاب التجار المسلمين إلى القسطنطينية وأقامت فيها وكالتين إحداهما لتجار الحرير الفاخر والأخرى لتجار التوابل والعطور(٥٩).

ومن ناحية أخرى فقد تواجد في مصر أيضاً خلال العصر الفاطمي أعداد من البيزنطيين الذين وصلوا إليها إما عن طريق الأسر خلال الحروب التي دارت بين الطرفين. أو عن طريق تجارة الرقيق التي نشطت في مصر خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م. ووصلنا من هذا العصر أسماء لبعض الجواري تدل على جنسياتهن الرومية مثل "ست الروم"(٦٠).

وقد أثمرت العلاقات المتشعبة بين الفاطميين في مصر والبيزنطيين عن حدوث تأثيرات فنية متبادلة بين الطرفين، وفيما يتصل بالتأثيرات الفاطمية على الفنون البيزنطية(٦١) فقد ظهرت في بعض تحفها عناصر زخرفية إسلامية. كالزخارف العربية. والحروف الكتابية الكوفية(٦٢). أما بالنسبة للتأثيرات البيزنطية على الفن الفاطمي بمصر فسوف تكشف الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر ما شكلته تلك التأثيرات من أهمية على الفن الفاطمي، ويكفينا في هذا المقام أن نشير إلى ما ورد في المصادر والمراجع التاريخية من معلومات لها فائدة عظيمة في تأكيد هذا التأثير.

وأول ما نذكره في هذا المجال ما ورد في وثائق الجنيزة ويفيد بقدوم أعداد من الفنانين البيزنطيين وغيرهم إلى مصر،وكان من بينهم صباغين، وصاغة، وفرانين،وخياطين. وإسكافية، ونساخين (كتب عبرية)(٦٣).

هذا وقد ظهر في مصر في عهد الخليفة العزيز بالله نوع جديد من المنسوجات يعرف بـ"السقلاطون" وهو من المنسوجات التي اشتهرت بها في الأصل بلاد الروم(٦٤). وقد فسر بعض الباحثين ظهور هذا النوع من المنسوجات في مصر خلال عصر العزيز بذلك الصلح الذي تم عقده بينه وبين الدولة البيزنطية في عام ٣٧٧هـ. واشترط فيه عليهم أن يرسلوا إليه من أمتعتهم، والتي لاشك أنه كان من بينها منسوجات السقلاطون(٦٥). أو ربما كان للاتصال التجاري بين الفاطميين والبيزنطيين وسفر بعض المصريين إلى القسطنطينية أو وفود التجار البيزنطيين منها إلى مصر دور في ظهور هذا النوع من المنسوجات في مصر(٦٦)، وسواء أكان هذا أو ذاك فقد أعجب المصريون بهذه المنسوجات وقلدوها في مناسجهم(٦٧).

وقد أشار الرحالة ناصر خسرو الذي زار مصر في عهد الخليفة الفاطمي المستنصر إلى كثرة استعمال المنسوجات البيزنطية في مصر خلال هذا العصر، فمن بين المراسم التي ذكرها (يوم فتح الخليج) أن الخليفة كان يُنصب على رأسه في هذا اليوم سرادق عظيم التكاليف من الديباج الرومي، وموشى كله بالذهب ومكلل بالجواهر. وكان يسير في ركاب الخليفة عشرة آلاف فارس على خيولهم سروج مذهبة، وجميع لبد تلك السروج من الديباج الرومي والبوقلمون(٦٨)، وأنه كان يسير أمام الخليفة ثلاثمائة ديلمي عليهم ملابس رومية مذهبة(٦٩). كما أشار أيضاً أنه استعمل في القصر الفاطمي الفرش والطرح التي من الديباج والبوقلمون(٧٠).

ومن أنواع المنسوجات التي عُرفت في العصر الفاطمي أيضاً النسيج الحريري القرقوبي ذلك النوع الذي تخصصت في صناعته بلاد اليونان ثم أدخلت صناعته إلى مصر. وأصبح يصنع في دمياط وتنيس، وهو نسيج ينسب إلى نوع من الطيور يعيش حول

المستنقعات والبحيرات وله ريش متعدد الألوان[٧١].

وهناك ثمة إشارات تفيد باستيراد مصر فى العصر الفاطمى للمنسوجات البيزنطية الحريرية، وخاصة ملابس النساء منها، ففى قوائم العرائس التى وجدت فى وثائق الجنيزة كان لابد لكل عروسة من منديل رومى فى جهازها، وكان هذا الأمر شائعاً فى الفسطاط من منتصف القرن الخامس الهجرى/ ١١م حتى منتصف القرن السادس الهجرى/ ١٢م. كما كانت الفتيات الموسرات يحملن معهن فى جهازهن غطاء سرير رومى، يساوى سعره فى المتوسط عشرة دنانير،وكذلك مخدة رومية[٧٢].

كما وجد فى العصر الفاطمى أيضاً الحصر البيزنطية، فقد أشار النويرى إلى أن الخليفة الحاكم بأمر الله أمر فى سنة ٤٠١هـ بقتل أحمد بن محمد القشورى- الذى كان يتولى الوساطة والسفارة بين الناس والحاكم بأمر الله- وبعد قتله لُف فى حصير رومى[٧٣].

أما بالنسبة للسجاد البيزنطى فقد ورد ما يفيد أن الخليفة المستنصر كان يجلس أثناء الشدة المستنصرية على سجادة رومى[٧٤].

كما كان الأثاث من بين المنتجات البيزنطية التى صدّرت أيضاً إلى مصر رغم التكاليف الباهظة التى ينفق على نقلها فى البحر، وقد ورد فى وثائق الجنيزة قوائم بعض أجهزة العرائس فى الفسطاط، وكان ضمن ما ورد بها مقاعد رومية ودواليب وأسرة رومية[٧٥].

وربما كان للجوانب الفكرية فى الدولة البيزنطية تأثير أيضاً على المعتقدات الفكرية التى انتهجها الفاطميون تجاه طبقة الحرفيين والصناع. فقد قامت الحكومة البيزنطية بتنظيم العلاقات بين عامة الناس وأرباب الحرف، وسيطرت على الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى البلاد، وألزمت الابن بممارسة مهنة أبيه، وجعلت أرباب الحرف والصناعات ينتظمون فى نقابات خاضعة لسلطان الدولة، وقد ورد ذلك فى كتاب صنّفه الامبراطور ليو السادس سنتى ٩١١ و٩١٢م، واعتمد فى تصنيفه على ما كان معروفاً قبل عهده من قوانين وعرف وتقاليد[٧٦]. ولم تكن مثل تلك الأفكار البيزينطية بعيدة عن الفاطميين ومذهبهم الشيعى، وقد افاض إخوان الصفا[٧٧] ذو التأثير الفكرى على الفاطميين فى مثل هذا الموضوع فهم يرون أن "صناعة الآباء والأجداد أنجع فى الأولاد من صناعة الغرباء،وخاصة من دل مولده عليها، ويكونون فيها أحذق وأنجب "[٧٨]. كما اهتمت الدولة الفاطمية اهتماماً كبيراً بالصناع، حيث كانت حركتهم الشيعية تعتبر هذه الطبقة هى الأولى بالرعاية، وكان الصناع وأصحاب الحرف فى دولتهم يجتمعون حول شيخ أو رئيس يتكلم باسمهم ويكون مسئولاً عنهم أمام الهيئة الحاكمة، وقد توسع الفاطميون فى تنظيم هذه الاتحادات- أشبه بالنقابات- إلى حد بعيد[٧٩]. فلعل ذلك أيضاً كان بتأثير من المعتقدات الفكرية البيزنطية.

ولما كان التأثير البيزنطى على الفن الفاطمى فى مصر، سوف يتردد ذكره كثيراً فى الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر، فأجد أنه من الواجب إلقاء الضوء على هذا الفن والتعريف ببعض سماته. على أنه وقبل التطرق إلى ذلك أود أن أوجه العناية إلى ما ذكره بعض الباحثين من إنكار لأن يكون للفن البيزنطى دور فى الفنون الفاطمية

بمصر. مدللين على ذلك بسوء العلاقات بين الدولة البيزنطية والدولة الفاطمية إلى الحد الذى أدى إلى صدام عسكرى بين الجانبين فى سنة ٤٤٧هـ/١٠٥٥م. ومن تحريض البيزنطيين للتجار الإيطاليين على عدم إرسال الأخشاب اللازمة لبناء السفن إلى مصر(٨٠).

وفى هذا المقام علينا أن نتذكر أن العلاقات بين الفاطميين والبيزنطيين لم تكن متأزمة بشكل دائم، وقد سبقت الإشارة إلى المهادنات التى عقدت بين الطرفين، وكذلك تبادل الهدايا والرسائل والسفارات، إلى جانب استمرار العلاقات التجارية بينهما. ومن ناحية أخرى فإن سوء العلاقات بين قطر وآخر حتى وإن وصلت فى بعض الأحيان إلى الصدام العسكرى، لم تكن عائقاً أمام انتقال التأثيرات الفنية المتبادلة. بل كانت فى بعض الأحيان عاملاً مساعداً على تبادلها. ونعطى على ذلك مثلاً بالحروب الرومانية ضد اليونان. فقد كانت من أهم الأسباب لدخول الفن الهلينى إلى روما(٨١). وغنى عن البيان ما كانت عليه العلاقات البيزنطية الساسانية من سوء، وما أبشع الحروب التى دارت بينهم وما أطولها. وفى نفس الوقت ما أبلغ التأثيرات الساسانية وقوتها على الفن البيزنطى، والتى كان لها من النفوذ ما كان سواء فى العناصر الزخرفية، أو العمائر وتخطيطها، أو على المنحوتات الحجرية، وعلى المعادن، وزخارف الفسيفساء، والعاج وغيرها(٨٢). كما كانت تلك الظاهرة شائعة إلى أبعد حد فى العصر الإسلامى، فما أسوأ العلاقات. بل ربما ما أبشع العلاقات – إن جاز التعبير– بين الفاطميين فى مصر والعباسيين فى العراق، وفى نفس الوقت ما أكثر التأثيرات الفنية العراقية على الفنون المصرية الفاطمية كما ستكشف الدراسة فيما بعد. ومن ناحية أخرى كم كانت علاقة الفاطميين فى مصر من سوء مع الأمويين بالأندلس، وكم كانت التأثيرات الأندلسية على الفن بمصر الفاطمية من أهمية، كما سنرى أيضاً فى الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر. ثم إنه ليس أدل على أن سوء العلاقات بين البلدان لم تقف حائلاً أمام نقل التأثيرات الفنية الوافدة. تلك العلاقة السيئة التى كانت بين العباسيين فى العراق والأمويين فى الأندلس، وفى نفس الوقت نجد أن التأثيرات العراقية قد شملت شتى مظاهر الحياة الفنية والاجتماعية فى الأندلس(٨٣).

أما بالنسبة للفن البيزنطى فهو الفن الذى يؤرخ له فى الفترة ما بين تأسيس الامبراطور قسطنطين لعاصمة ملكه القسطنطينية سنة ٣٣٠م وسنة ١٤٥٣م تاريخ سقوط هذه الدولة على يد الأتراك(٨٤).

ومن ثم فهناك فن بيزنطى سابق على الفن الإسلامى. وفن بيزنطى آخر معاصر للفن الإسلامى، وإن كان يعنينا الفن البيزنطى السابق على الفن الإسلامى، حيث استمد المسلمون الكثير من عناصره الزخرفية(٨٥)، فيعنينا أيضاً الفن البيزنطى المعاصر للفن الإسلامى، إذ كان هو الطريق الذى تخللته التأثيرات البيزنطية فى الفنون الإسلامية.

وقد قام الفن البيزنطى على تقاليد فنية استمدها من فنون الغرب والشرق على حد سواء، فقد استمد عناصره من الفن الإغريقى الرومانى(٨٦)، وكذلك من الفن الساسانى. كما ظهرت به عناصر من الفن الهلينستى(٨٧) الذى كان منتشراً فى الإسكندرية وسورية وفى المدن الصحراوية، كما استمد بعض عناصره من الفن الحيثى الذى نشأ فى آسيا الصغرى.

وقد تفاوت قدر تلك العناصر التى اقتبسها الفن البيزنطى من الفنون الأخرى، وعلى الرغم من تنوع تلك المصادر والأصول، إلا أنها كانت ممتزجة فيه امتزاجاً تاماً جعلت منه كما ذكر رنسيمان "شيئاً فريداً فى بابه وأصيلاً فى نوعه"(٨٨).

وعلى أية حال فإذا كان الفن البيزنطى متشبعا بكثير من العناصر الفنية الشرقية والغربية على حد سواء، فمن الطبيعى أن تتسرب بعض تلك العناصر فى الفنون المصرية خلال الحكم البيزنطى لمصر، بل وليس من المستبعد أن تصل بعض تلك العناصر الفنية إلى الفنون الإسلامية عبر الفن البيزنطى. ونعطى على ذلك مثلاً بالتأثيرات الساسانية على الفن البيزنطى، حيث استمد الفن البيزنطى كثيراً من العناصر الساسانية والتى يعزو "رايس" وصولها إليه عن طريق الحرير أو غيره من المنسوجات الساسانية، ومن تلك العناصر الأشخاص فى وضع تقابل أو تدابر، وكذلك شجرة الحياة، والتعبيرات الزخرفية التى تمثل إصيصاً وقد انبثقت منه النباتات، وكذلك العصابات الطائرة والرجل الواقف بين وحشين فى كفاح معهما، وأيضاً التعبير الفنى الذى يمثل صراع الأسد والثور وغير ذلك(٨٩). وقد اندمجت مثل تلك التأثيرات الساسانية فى الفن البيزنطى اندماجاً تاماً، ثم نقلتها أقاليم الدولة البيزنطية التى كانت تابعة لحكم بيزنطة فى ذلك الحين، وظهرت على سبيل المثال فى المنسوجات التى عثر عليها فى صعيد مصر، كما ظهرت كذلك فى كثير من الزخارف التى استخدمت فى الفن القبطى، وبصفة خاصة فى الزخارف المحفورة فى الحجر الخشب(٩٠). ومن الملاحظ أن كثيراً من تلك العناصر والتعبيرات الفنية قد ظهرت فيما بعد فى الفنون الإسلامية بمصر، وإن كان من الصعب إلاّ ردَّها لأصولها الساسانية، فيجب ألا يغفل دور الفن البيزنطى كلية فى هذا المجال.

وقد كان لبعض البلدان التى خضعت للحكم البيزنطى ثمة علاقات خاصة مع مصر فى العصر الإسلامى، ونخص بالذكر بلاد اليونان، على أنه قبل ان نتطرق لذلك نود أن نلقى الضوء على فترة الحكم اليونانى (الاغريقى) فى مصر، وما نتج عن ذلك من تأثيرات فنية.

ومن المعروف أن مصر قد خضعت فترة من الزمن تحت الحكم الإغريقى(٩١). وساهم ذلك فى حدوث تأثيرات فنية متبادلة بين الجانبين، ووفد على بلاد اليونان فى هذه الفترة بعض المهندسين المصريين الذين نقلوا لهم أساليب البناء المصرى، كما وفد على مصر بعض علماء اليونان وحكمائهم(٩٢)، وكذلك بعض فنانى بلدة أثينا الذين جاء معظمهم إلى الإسكندرية واستوطنوا فيها وزاولوا أعمالهم الفنية فأنتجوا إنتاجاً من الطراز الإغريقى الخالص الذى بدأ ينتشر فى مصر، وظهر تأثيره على الفنانين المصريين(٩٣).

وقد استمر ظهور التأثيرات الإغريقية على الفن المصرى ويهمنا تأكيد تواجدها فى الفن القبطى، حيث إستعان الأقباط بالأساطير اليونانية الرومانية فى التصوير على منتجاتهم المختلفة، وظهر ذلك على المنسوجات والأحجار وبصفة خاصة فى القرنين الرابع والخامس الميلاديين، كما ظهر فيه استخدام الكثير من العناصر الزخرفية النباتية التى استعملت بشكل قريب من الطبيعة يشهد على ما بها من تأثير هلينى(٩٤).

ومن ناحية أخرى فقد ظهر أيضاً تأثير الحضارة الإغريقية (الهلينية) بقوة في العالم الإسلامي. وظهرت آثاره كما يذكر "جواتيباين" في العمارة الإسلامية والفنون الصناعية وغيرهما[٩٥].

وعلى أية حال فقد كان هناك علاقات بين بلاد اليونان ومصر الإسلامية وخاصة في العصر الفاطمي، ومن مظاهر هذه العلاقات وجود تأثيرات فاطمية على بعض زخارف الكنائس اليونانية، حيث وجد العديد من أشكال المراوح النخيلية التي ظهرت على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني - من أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م إلى حوالي منتصف القرن الخامس الهجري /١١م- ممثلة بين زخارف كنيسة "Hagii Thedoroin" في أثينا، والتي يرجع تاريخها طبقاً لما هو مكتوب على واجهتها إما إلى سنة ١٠٤٩ أو سنة ١٠٦٥م. ويؤكد بعض العلماء أنه من غير المدهش أن نجد زخارف الخزف الفاطمي ذا البريق المعدني في تلك الكنيسة البيزنطية، حيث كانت هناك علاقات تجارية بين مصر الفاطمية وبلاد اليونان، وأن التحف الخزفية الفاطمية ذات البريق المعدني، يمكن أن تكون قد وصلت إلى تلك البلاد عن طريق التجار أو طلبة العلم المصريين الذين زاروا بلاد اليونان، وخاصة المركز الفكري في "Salonica"، بل وربما أيضاً بواسطة الفنانين المصريين الذين ارتحلوا إلى هناك، وخاصة أنه وجدت في بعض الكنائس اليونانية التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري /١١م عدة نقوش كتابية كوفية، فُسّر ظهورها بوجود فنانين عرب بتلك البلاد، وذلك إلى جانب العديد من الأمثلة الأخرى التي تؤكد هذا التواجد[٩٦].

وفي ضوء ما سبق يتضح تعدد صلات مصر في العصر الفاطمي مع بلاد اليونان. ونؤكد منها على الصلات الفنية، ومن ثم يعول عليها تفسير بعض التأثيرات البيزنطية الوافدة بصفة خاصة من بلاد اليونان على مصر في العصر الفاطمي. وهو ما سوف يتضح في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

ولم تقتصر صلات مصر مع شرق أوربا على علاقاتها مع الدولة البيزنطية، فيجاور تلك الامبراطورية من جهة الشمال عدة مناطق كان لبعض أجناسها تواجد كبير في العالم الإسلامي[٩٧]، وليس من المستبعد أن يكون لهم دور مباشر أو غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية الوافدة. ونعني بتلك الأجناس الصقالبة والبلغار والروس والخزر. والحق أن فصل تلك الأجناس عن بعضها وتعيين حدودها الجغرافية كان من الصعوبة بمكان سواء بالنسبة لمؤرخي ورحالة العصور الوسطى أو في الدراسات الحديثة[٩٨].

وعلى أية حال فقد كان لبعض تلك الأجناس تواجد بمصر الإسلامية، وورد ما يفيد أنه من بين وجهاء مصر في زمن الإخشيد كان "شادن الصقلبي" و "منج الصقلبي"[٩٩]. وقد سبقت الإشارة إلى أن زيادة الله الثالث آخر الولاة الأغالبة بإفريقية (٢٩٠-٢٩٦هـ) حينما هرب إلى مصر كان معه ألف صقلبي، وبينما توجه هو إلى بغداد. بقوا هم في مصر[١٠٠].

ومنذ دخول الفاطميين مصر بدأ العصر الذهبي للصقالبة بها. ومن المعروف أن هذا العنصر كان يتمتع بثقة الفاطميين منذ تواجدهم في بلاد المغرب. بل وكان أغلب عبيدهم في هذه الفترة من هؤلاء الصقالبة[١٠١]، ويرجع ذلك إلى أنهم كانوا أسلس قياداً

من كتامة لتخلصهم من العصبية، فأسند إليهم الفاطميون دوراً لايقل عن دور كتامة بل ربما زاد عنه، فأسندوا إليهم الوظائف الكبرى في القصور والدواوين. وتولوا المهمات السياسية الدقيقة، والإجراءات الإدارية المهمة، كما تولوا في بعض الأحيان قيادة الجنود الكتامية وخاصة في البحر(١٠٢).

ويدفعنا ذكر كبار رجال الدولة الفاطمية وقادتهم من الصقالبة(١٠٣)، إلى الحديث عن جنسية قائد جيشهم الذى فتح مصر، فعلى الرغم من أن الرأى الغالب نسبته إلى صقلية "جوهر الصقلى"(١٠٤)، فإن هناك بعض الأدلة التى تؤكد أنه كان صقلبياً "جوهر بن عبد الله الصقلبى"(١٠٥). وخاصة أنه ليس هناك معلومات كافية تشير إلى انتشار العنصر الصقلى فى بلاط الفاطميين، وأنه كما سبقت الإشارة كان أغلب عبيدهم فى بلاد المغرب من الصقالبة(١٠٦). ومن ناحية أخرى فإن جزيرة صقلية فى ذلك الوقت كانت فى يد المسلمين ولا يخضع أهلها للرق أو للبيع والشراء، ومن ثم يستبعد أن يكون جوهر من تلك الجزيرة، وربما نُسب جوهر إلى "صقلية" لأنه نزل بها فى "حارة الصقالبة"(١٠٧) قبل قدومه إلى بلاد المغرب(١٠٨).

وعلى أية حال فليس هناك أدل على كثرة الصقالبة فىمصر خلال العصر الفاطمى، أنه كان لهم درباً بالقاهرة "درب الصقالبة" وهو من جملة حارة زويلة، وذكر ابن عبد الظاهر أنه منسوب لجماعة من الصقالبة منهم "نصر الصقلبى" غلام المعز الذى سيره إلى الشام فى جيش(١٠٩).

والى جانب الأشخاص الصقالبة الذين تولوا بعض الوظائف المهمة فى الدولة الفاطمية بمصر، يهمنا بشكل أكبر أن نشير لإحدى الطوائف الهامة فىهذا العصر، وهى طائفة "الأساتذة المحنكون" حيث كان معظمهم من أصل صقلبى، وقد كان لتلك الطائفة نفوذ عظيم بالقصر الفاطمى، وكانوا يعدون من أعلى موظفى القصر فى الرتبة، ولهم حق لقب "أمير"، ومن ناحية أخرى كان لهم بعض العادات والتقاليد، وامتازوا بأنهم كانوا يساندون بعضهم البعض، ويمدون إلى من ينضم إليهم يد المعونة، بأن يعطى كل واحد منهم بدلة من ثياب وعمامة وسيفاً وفرساً لزميله الجديد حتى يصبح عنده مثل ما عندهم، ونظراً لما تمتعوا به من أهمية داخل القصر، فكثيراً ما كان الخليفة وكذلك الوزير يشاركونهم فى لبس الحنك، وذلك بأن يمرون طرف العمامة تحت الحنك ليصعد إلى الجهة المقابلة وتلتف من جديد حول الرأس(١١٠).

ومن ناحية أخرى فقد كان للصقالبة علاقات تجارية مع بعض الدول الإسلامية، وورد ما يفيد بأن التجار المسلمين كانوا يقصدون بلادهم بأنواع التجارات(١١١)، كما كان تجارهم يفدون إلى كثير من البلدان الإسلامية وخاصة العراق فى العصر العباسى(١١٢).

قد أشار ابن خرداذبة إلى التجار الروس وذكر أنهم "جنس من الصقالبة" كانوا يحملون جلود الخز وجلود الثعلب والسيوف من أقصى صقلبة إلى البحر الرومى (الأبيض المتوسط) وغير ذلك(١١٣). كما ذكر المسعودى أن التجار الروس كانوا يخرجون بالتجارة إلى الأندلس وورومية وقسطنطينية والخزر(١١٤).

وعلى أية حال فمن الثابت أنه كان هناك تجارة للعالم الإسلامي مع الروس. وأن تلك التجارة على حد قول بعض الباحثين توغلت في جوف روسيا الأوربية في القرن الثالث الهجري/ ٩م(١١٥).

والسؤال الذي يطرح نفسه، ما مدى استفادة مصر من التجارة الروسية؟ هناك بعض الأدلة التي تفيد بتواجد بعض السلع الروسية في مصر خلال العصر الفاطمي(١١٦). والتي كانت تحمل إليها بواسطة تجار البندقية وغيرهم من المدن الإيطالية، أو يحصل عليها التجار المسلمون من أسواق بيزنطة مباشرة(١١٧).

ويبدو أن الاستفسار الأكثر أهمية وصعوبة في نفس الوقت يدور حول إمكانية وصول التجار الروس أنفسهم إلى مصر. وفي هذا الصدد يؤكد "هايد" على أن السفن الروسية قد تجاوزت القسطنطينية وواصلت سيرها حتى الإسكندرية(١١٨)، ويذهب إلى أنه منذ عهد الامبراطور قسطنطين بورفير جنيت وابن خرداذبة (ت٣٠٠هـ) كانت السفن الروسية تبحر حتى سورية(١١٩). وعليه فليس من المستبعد بل ومن الطبيعي أن تصل إلى الموانى المصرية منذ هذا العهد، بل ومما يؤكد وصولهم إلى مصر أن ابن خرداذبة ذكر مسلكهم في البر، وقال: "فإن الخارج منهم من الأندلس أو من فرنجة فيعبر إلى السوس الأقصى فيصير إلى طنجة ثم إفريقية ثم إلى مصر ثم إلى الرملة...."(١٢٠).

وعلى أية حال فمن أنواع الفراء الفاخرة التي كانت تصل من بلاد الروس إلى مصر في العصر الفاطمي، صُنع نوع من النسيج أطلق عليه "أسامة بن منقذ" لفظ "النسيج المسنجب"(١٢١)، وهو المتخذ من فرو حيوان السنجاب. الذى كان يصل إلى مصر هو وغيره من أنواع الفراء الروسية(١٢٢).

هذا وقد ذكر أحد العلماء أن أحد تجار القيروان رحل إلى الإسكندرية للتجارة. ومن بين ما اشتراه منها "خمس حصر كتان"، وذكر نقلاً عن "Goitin" أن هذه الحصر الكتانية ليس من المستبعد أن تكون واردة من روسيا(١٢٣).

أما بالنسبة لبلاد الخزر(١٢٤) فقد كانت هي الأخرى ذات صلات مختلفة مع بعض الدول الإسلامية، ونخص بالذكر علاقاتها المتشعبة مع الدولة العباسية في العراق، وتواجد العنصر الخزري بها(١٢٥). وقد كان لتواجدهم هذا انعكاسة على مصر وقت خضوعها لحكم الخلافة العباسية، بل إن أحد ولاة مصر في العصر العباسي كان خزرياً، وهو "تكين بن عبد الله الخزري" الذي كانت له ولاية مصر ثلاث مرات حوالي سنة ٣٠٨هـ/٩٢٠م(١٢٦).

كما كان للخزر علاقات تجارية مع مصر. ووصل تجارهم إلى الإسكندرية، حيث التقى ببعضهم في هذه المدينة أحد رحالة القرن الثاني عشر الميلادي وهو بنيامين التطيلي "بنيامين دو توديل"(١٢٧).

ومن ناحية أخرى فقد ورد اسم الخزر في وثيقتين من وثائق الجنيزة بالقاهرة. تشيران إلى قيام حركات دينية يهودية في بلاد الخزر. وإحدى هاتين الوثيقتين تشير إلى أن ذلك كان "في أيام الحاكم الذي كان اسمه الأفضل" وهي إشارة إلى الوزير الفاطمي الأفضل (١٠٩٤-١١٢١م)(١٢٨).

ومما سبق يتضح أن لمصر ثمة علاقات مع الصقالبة والروس والبلغار والخزر، وإن كان من الصعب الإشارة إلى أن لتلك العلاقات دور على النواحي الفنية في مصر، فليس من المستبعدأن يكون لتلك الأجناس دور غير مباشر في نقل بعض التأثيرات الفنية إلى مصر. ويهمنا في هذا المجال أن نشير إلى علاقة الامبراطورية البيزنطية مع بعض هذه الشعوب، ومن المعروف أن الدولة البيزنطية وجهت إهتمامها إلى منطقة البلقان وبخاصة المناطق التي أقام بها الصقالبة، وفي سنة ٦٨٨-٦٨٩م قاد الامبراطور جستنيان الثاني جيشاً وألحق بالصقالبة عدة هزائم ودخل مدينة سالونيك، وأرغم الصقالبة المهزومين على الانتقال إلى آسيا الصغرى والاستيطان بها[١٢٩].

وبدون الدخول في تفاصيل لاتعنينا عن علاقة الدولة البيزنطية بالصقالبة، نود أن نشير إلى أنه كان للصقالبة علاقات وثيقة مع الامبراطورية البيزنطية، سواء أكانت على المستوى التجاري أو السياسي[١٣٠]، بل إن الصقالبة غزوا الدولة البيزنطية في القرن الثاني عشر الميلادي، واستطاعوا الوصول إلى أبواب القسطنطينية[١٣١].

أما مملكة البلغار فنظراً لقيامها في منطقة البلقان على الأطراف الشمالية للامبراطورية البيزنطية، فقد كان لها علاقات مختلفة مع الدولة البيزنطية[١٣٢].

أما على المستوى الفني فلم تكن تلك الشعوب كما قد يتصور البعض مجدبه من الناحية الفنية، بل كان لها فنونها الخاصة التي تفاعلت مع بعض الحضارات والفنون الأخرى. ويرى بعض الباحثين أن حضارة البلغار كانت بيزنطية خالصة، وأنه على الرغم من تأثرهم الشديد بالحضارة البيزنطية، فقد كشفت الحفائر الأثرية عن بعض أعمالهم التي يغلب عليها الطابع الإيراني، ويرجع ذلك إلى حد كبير إلى وجود العمال الأرمينيين[١٣٣] الذين كانوا يفدون إلى بلاد البلغار في حشود كبيرة[١٣٤].

بل وليس أدل على إمكانية قيام تلك الشعوب بثمة دور في نقل بعض التأثيرات الفنية، ما أشار إليه "رايس" عن الصلات القوية التي كانت بين البلغار والساسانيين، وأنه من الممكن أن تكون قد وصلت إلى القسطنطينية عن طريق بلغاريا بعض العناصر الساسانية في التصميم الفني، ويتضح هذا بشكل خاص في فنون الخزف، حيث عُثر في بلغاريا والقسطنطينية على لوحات "بلاطات" من الخزف الأبيض النقي التي تستخدم لتكسية الجدران، وهي مزينة برسوم ترجع إلى أصول ساسانية في كثير من الحالات، وذلك على الرغم من أن تلك البلاطات الخزفية ترجع إلى القرن الثالث- الرابع الهجري/ ٩-١٠م[١٣٥].

أما مملكة الخزر فقد كان لها أيضاً علاقات مبكرة مع الامبراطورية البيزنطية، وإن كانت تلك العلاقات لم تأت بصورة صريحة في المصادر البيزنطية، وترجع البّداية الحقيقية لتلك العلاقات اليعهد الامبراطور هرقل (٦١٠-٦٤١م)[١٣٦]. ثم تجددت الصلات بين الخزر والبيزنطيين في عهد الامبراطور جستنيان الذي تولى العرش مرتين، الأولى (٦٨٥-٦٩٥م). والثانية (٧٠٥-٧١١م) ثم كانت هناك علاقة قوية بين الخزر والامبراطور ليو الثالث الأيسوري (٧١٧-٧٤١م) الذي أقدم على إختيار أميرة خزرية زوجة لأبنه قسطنطين وزوجه

بها سنة ٧٣٢م. وقد استمرت العلاقات الخزرية البيزنطية بقية القرن الثامن الميلادى تتسم بالمودة وحسن الجوار، حتى حدث التحالف البيزنطى الروسى ضد الخزر فى القرن الحادى عشر الميلادى، وتمكن الحليفان من السيطرة على إقليم خزريا والقبض على جورجيوس خان الخزر(١٣٧).

ويؤكد "دنلوب" على أنه كان للخزر وزن كبير وتأثير على الأجواء السياسية فى تلك الفترة. وهو ما توضحه تلك الرسائل التى كانت ترسل فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م من عاصمة البسفور إلى ملك الخزر "الخاقان" حيث حملت ختماً ذهبياً أوسع وأرشقق من أختام الرسائل التى أرسلت إلى البابا فى روما والى خلفاء شارلمان(١٣٨).

أما بالنسبة للنواحى الحضارية والفنية لمملكة الخزر فهناك أدلة على أن المؤثرات الثقافية قد مورست عليها من قبل الامبراطورية البيزنطية والخلافة الإسلامية، كما أن حضارتهم تأثرت أيضاً بمؤثرات قوية من الحضارة الفارسية، وقلدت الصناعات الساسانية بدرجة كبيرة فى بلادهم(١٣٩).

ويهمنا بشكل أكثر أن نشير إلى أن لتلك الشعوب صلات خاصة مع الشعوب التركية فى آسيا، بل وقد اعتبرت بعض المصادر التاريخية - القديمة والحديثة - على حد سواء أن تلك الشعوب تنتمى إلى الجنس التركى(١٤٠)، وبدون الدخول فى تفاصيل لا تعنينا كثيراً فى الدراسة حول تلك الأجناس، يهمنا أن نؤكد على ما ورد عن صلاتهم بالأتراك، فقد ورد على سبيل المثال أن "الروس من طوائف الترك"(١٤١). وذُكر أن الروس "جنس من الصقالبة"(١٤٢). وأن البلغار "من الشعوب الرعوية التركية"(١٤٣). وكان ملك البلغار يسمى "ملك الصقالبة"(١٤٤). أما الخزر فقد "اتفق معظم الباحثين الذين تناولوا تاريخ الخزر سواء أكان ذلك من قريب أم بعيد على أن الخزر شعب من أصل تُركى"(١٤٥).

وفيما يتعلق بمناطق نفوذ تلك الشعوب فلم تكن ثابته فى كثير من الأحيان، وإن كان من الثابت بسط سيطرتهم على شرق أوربا وامتداد نفوذهم حتى وصلوا إلى شمال وغربى أوربا(١٤٦).

ولابد بعد كل ما تقدم أن يكون التطرق لمثل تلك القضايا مسار دهشة واستغراب بالنسبة لدراسة تبحث فى التأثيرات الفنية الوافدة على مصر. ولكن سرعان ما قد تزول تلك الدهشة إذا ما عرفنا أن زخارف بعض التحف الخشبية المصرية الطولونية والفاطمية لها ما يشابهها فى الفنون الاسكنديناوية(١٤٧)، ومما لاشك فيه أن ذلك شىء يدعو للدهشة والاهتمام فى نفس الوقت، وربما كان الأكثر تعجباً أن تكون زخارف التحفة الخشبية الطولونية (من القرن الثالث الهجرى/ ٩م) تتشابه مع زخارف تحفة برونزية عثر عليها فى جزيرة جوتلند بالسويد(١٤٨) وأن تلك التحفة تسبق التحفة الخشبية الطولونية بقرنين، كما أن متحف بودابست (بالمجر) يحتفظ بتحفة برونزية عليها أيضاً زخارف مشابهة ترجع إلى القرن السادس الميلادى. أما بالنسبة للتحفة الخشبية الفاطمية فهى تحتوى على زخارف نباتية "أرابسك"، وهى تتشابه أيضاً مع عمل اسكنديناوى سويدى مصنوعاً من البرونز محفوظ فى متحف بودابست يرجع إلى القرن السادس الميلادى. وصاحب تلك الملحوظة عن تشابه

زخارف التحف الخشبية الطولونية والفاطمية مع زخارف التحف الاسكندينافية هو "ويج" وقد فسر ذلك بتشابه الظروف التى عاشت فيها الشعوب العربية والاسكندينافية، وذلك من حيث خضوعهم لحياة الترحل، فنتج عن ذلك فن خاضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به(١٤٩).

ولكن يبدو أن الأمر ليس بالسهولة التى تصورها "ويج" وبدون الدخول فى تفاصيل فنية نرجئها إلى حينها(١٥٠)، فربما كانت الحلقة المفقودة بين هذه وتلك هى الشعوب التركية أو ذات الصلة بالأتراك والتى كانت مجاورة للشعوب الاسكندينافية، وخاصة أن التحفة الخشبية الطولونية متأثرة بزخارف سامراء، والتى من المعتقد أنها وصلت إلى العراق من أتراك آسيا الوسطى، ومن سامراء انتقلت إلى بقية العالم الإسلامى. فربما كانت مثل تلك الزخارف قد وصلت إلى الشعوب الاسكندينافية عن طريق الأتراك أيضاً وفى تاريخ أسبق من ظهورها فى العصر العباسى بمصر وغيرها من البلدان الإسلامية!! وربما يشجع على هذا الاعتقاد أن الشعوب الاسكندينافية وبصفة خاصة الفيكنج السويديون كانت لهم صلات بشرق أوربا - التى لها علاقات خاصة مع آسيا- بل وسيطروا على بحرالبلطيق وعلى بلاد الصقالبة إلى الشرق منه(١٥١).

ومن ناحية أخرى فقد كان لشعوب شمال أوربا صلات مع أتراك أواسط آسيا وقد عُثر فى المناطق الاسكندينافية وخاصة فى السويد على كميات هائلة من النقود العربية (الدراهم) ترجع أقدم قطعة منها إلى عام ٦٩٨م، كما عُثر بها أيضاً على كميات هائلة من النقود السامانية والتى وصلت إليهم عن طريق التجارة(١٥٢).

بل والأكثر من ذلك أن قبائل السيت "Scythes" التى عاشت فى أواسط أسيا، قد امتد نفوذهم إلى شرق أوربا بضعة قرون قبل الميلاد، وأن أثرهم الفنى ظهر فى بعض الفنون الأوربية وخاصة الاسكندينافية(١٥٣) وسوف نرى أن للفن السيتى أيضاً دور هام فى زخارف سامراء الجصية.

وعلى أية حال نستطيع أن نختتم تلك القضية الشائكة بما ذكره هايد أنه "كان الاسكندناويون فى المناطق الواقعة وراء بحر البلطيق يعرفون منذ أقدم العصور "طريق الشرق"(١٥٤) ويقصد بذلك آسيا. وبعد تحليل للعلاقات التجارية بين الاسكندناويين وآسيا يذكر: "يتبين مما سبق ذكره بصورة لاتقبل الشك أن الشمال الإسكندناوى وروسيا قد وثقا لزمن طويل علاقات مباشرة وغير مباشرة مع البقاع الآسيوية الخاضعة لسيادة العرب "(١٥٥)، ويقصد بذلك بلاد الترك.

المبحــث الثــانـى

دور الصلات الحضارية بين مصر وغرب وجنوب أوربا فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة :

يمكننا تناول غرب وجنوب أوربا (شكل ٤٠). بتقسيمهما إلى قسمين، أولهما: مناطق خضعت للحكم الإسلامي ونقصد بها على وجه الخصوص الأندلس وجزيرة صقلية، وثانيهما: مناطق لم تخضع للحكم الإسلامي.

١- المناطق التى خضعت للحكم الإسلامى :

أ - الأندلس:

منذ أن افتتح العرب أسبانيا فى سنة ٩١هـ/٧١١م وأصبحت شبه جزيرة أيبريا جزءا من العالم الإسلامي، ربطتها بمصر علاقات وثيقة كانت تتذبذب بين الصداقة والعداوة ولكنها ظلت متينة حتى نهاية الدولة الإسلامية فى الأندلس فى نهاية القرن التاسع الهجرى/١٥م[١٥٦].

وترجع صلات مصر الإسلامية مع الأندلس إلى بداية فتوح المسلمين لها، حيث كان المصريون من بين العناصر العربية التى شاركت فى هذا الفتح إلى جانب البربر وجند إفريقية، كما كان ولاة الأندلس يقلدون ولايتها من قبل خلفاء بنى أمية (٤١-١٣٢هـ/ ٦٦١-٧٥٠م) أو عمالهم بالقيروان أو مصر، فتذكر بعض المصادر التاريخية أن الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ/ ٧٢٤-٧٤٣م) أسند إلى عبيد الله بن الحبحاب، ولاية مصر والمغرب والأندلس فى سنة ١١٤هـ فكان له من العريش إلى المغرب الأقصى إلى الأندلس وما بين ذلك[١٥٧].

كما أن طالعة بلج بن بشر التى دخلت الأندلس عام ١٢٣هـ/٧٤٠م كانت تضم أعدادا كبيرة من المصريين[١٥٨] قدر عددهم بثلاثة آلاف رجل[١٥٩]. وفى سنة ١٢٥هـ/ ٧٤٣م ولى على الأندلس أبو الخطار الحسام بن ضرار الكلبى، الذى قام بتوزيع الجند الشاميين والمصريين على مختلف كور الأندلس، فأنزل أهل مصر مدينتى باجة وأكشونبة، وبعض نواحى كورة تدمير (مرسية) التى عرفت منذ ذلك الحين بمصر الأندلس[١٦٠].

ومع قيام الدولة الأموية فى الأندلس على يد عبد الرحمن الداخل (١٣٨-١٧٢هـ/ ٧٥٦-٧٨٨م) دخلت علاقات الأندلس مع مصر فى طور جديد، إذ كانت مصر خاضعة للخلافة العباسية فى بغداد تلك الخلافة المناوئة للأمويين بالأندلس.

ونظرا لوجود جماعات كبيرة بمصر من الموالين لبنى أمية، والذين استقر بعضهم فى صعيد مصر وفى واحاتها، بعد مقتل آخر خلفاء بنى أمية مروان بن محمد فى أبى صير الملق بصعيد مصر سنة ١٣٢هـ/ ٧٥٠م، فقد ناوأت بعض تلك الجماعات الخلافة العباسية وأظهروا ميلهم إلى بنى أمية بالأندلس، بل وخلع بعضهم الولاء للعباسيين، وأخذوا يدعون للخليفة الأموى بالأندلس[١٦١].

وهناك ثمة إشارات تفيد بحدوث اتصالات فى عام ١٧٧هـ/ ٧٩٣م بين الأمير هشام بن عبدالرحمن الداخل (١٧٢-١٨٠هـ/٧٨٩-٧٩٦م) وعبد الله بن المسيب والى مصر (١٧٦-١٧٧هـ/ ٧٩٢-٧٩٣م)، الذى كان ينوى الخروج على الخلافة العباسية، وبينما كان

في انتظار القوات التي جهزها لمساندته هشام بن عبد الرحمن الداخل، ورد عليه الخبر بعزله(١٦٢).

وعقب حادثة الربض الشهيرة بقرطبة طرد الخليفة الأموى الحكم الأول ابن هشام (١٨٠-٢٠٦هـ/ ٧٩٦-٨٢٢م) أعداداً كبيرة من أهل قرطبة(١٦٣) فنزحوا في مراكبهم من الأندلس واستقروا بالإسكندرية، وقد قدرت أعداد هؤلاء الربضيين بحوالي ١٥٠٠٠ شخص باستثناء النساء والأطفال(١٦٤).

ومنذ أن استقر هؤلاء الأندلسيون بالإسكندرية، أصبحوا أصحاب السلطة الفعلية بها وذلك منذ انتصارهم على عمر بن هلال المدلجي وتأكد سلطانهم عندما هزموا اللخميين وملكوا الإسكندرية عنوة في ذي الحجة سنة ٢٠٠هـ، فولوا عليها أبا عبد الرحمن الصوفي، وبسبب بعض الاضطرابات أثناء حكمه عُزل وولوا عليها رجلاً منهم يعرف بالكناني، وقد عقبت "سيدة إسماعيل كاشف" على تلك الأحداث قائلة "ومن ثم نرى أن الإسكندرية أصبحت شبه جمهورية مستقلة للأندلسيين"(١٦٥).

وعلى الرغم من أن هؤلاء الأندلسيين استقر بهم المقام في الإسكندرية حتى أخرجهم عنها عبدالله بن طاهر سنة ٢١٠هـ(١٦٦) أي أنهم ظلوا بها زهاء عشر سنوات، فمن المرجح حسب قول "السيد عبد العزيز سالم" أنهم لم يتركوا خلفهم أيّ تأثير في الفن المصري، وذلك لأن إقامتهم بالإسكندرية كانت قصيرة ومؤقتة(١٦٧).

وعقب قيام الدولة الطولونية في مصر سنة ٢٥٤هـ/٨٦٨م، واحتدام النزاع بين أحمد بن طولون وأحمد الموفق ولي العهد العباسي، أظهر أحمد بن طولون ميلاً نحو الأمويين، فقام في عام ٢٧٠هـ/٨٨٣م، بإنشاء ضريح لمعاوية بن أبي سفيان في دمشق، وبني عليه أربعة أروقة، ورتب أناساً يقرءون القرآن، ويقدون الشموع عند القبر، وذلك نكاية في العباسيين. والى جانب ذلك، وطد أحمد بن طولون علاقته بالدولة الأموية فوفد عدد من العلماء الأندلسيين على مصر، فوجدوا ترحيباً من ابن طولون، الذي عرض على بعضهم شغل بعض المراكز الهامة في دولته(١٦٨).

أما في العصر الإخشيدي، فنظراً لتهديد الدولة الفاطمية في بلاد المغرب لممتلكات الدولة الأموية بالأندلس، حرص الخليفة الأموي عبد الرحمن الثالث الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ/ ٩١٢-٩٦١م) على توطيد علاقته بالإخشيديين في مصر، ومن مظاهر ذلك إرساله للإخشيديين عشرة آلاف دينار لتوزيعها على علماء المذهب المالكي ولمحاربة الدعوة الشيعية في مصر(١٦٩).

وإذا ما انتقلنا إلى علاقة الفاطميين بالدولة الأموية بالأندلس، فكان من الطبيعي أن يكون للفاطميين علاقات منذ تواجدهم في بلاد المغرب مع الأمويين بالأندلس، وعلى الرغم من أن العلاقات بين الجانبين قد شابتها الخلافات السياسية والمذهبية(١٧٠)، فإن هذا لم يمنع وجود صلات مختلفة بين الأندلس وبلاد المغرب في هذا الوقت. فكما سبقت الإشارة أن الخلافات المذهبية والسياسية لم تكن عائقاً أمام وجود صلات بين الشعوب، كما أن عمليات التبادل التجاري لم تكن تعترف أبداً بمثل هذه الخلافات. ومن ناحية أخرى

فقد حدثنا النعمان بن محمد عن وجود محاولات من الخليفة عبد الرحمن الناصر للتقرب من الخليفة المعز لدين الله، ووفدت رسل الناصر على المعز وهو بالمغرب يطلب الصلح. وإن كان هذا قد قُوبل بالرفض من قبل المعز لدين الله حيث اعتبر بنى أمية قد اغتصبوا الخلافة من أبناء على بن أبى طالب(١٢١).

ومن بين المراسلات التى تمت بين الخليفة المعز لدين الله وهو بالمغرب وبين الخليفة عبد الرحمن الناصر، بالإضافة إلى ما سبق ذكره من احتواء بعض هذه الرسائل من تفاخر كل منهما بصناعات بلده(١٢٢)، فهناك رسالة بعثها عبد الرحمن الناصر إلى الخليفة المعز يتفاخر بلجوء أهل إفريقية إليه بالأندلس، فرد عليه المعز بأنه إن كان يعتبر من ذهب إليه فخراً، فإنه (أى المعز) لايعرف قرية من القرى والمدن من أقصى المغرب إلى ما يقرب من المشرق إلا وفيها طائفة من أهل الأندلس قد نزحوا إليها ووطنوا بها(١٢٣). ورغم ما فى هذه المكاتبات من مغاز سياسية، فهى دليل على تواجد بعض أهل إفريقية بالأندلس، ومن ناحية أخرى تفيد بنزوح أعداد كبيرة من أهل الأندلس إلى بلاد المغرب، وغنى عن البيان ما يشكله هذا من أهمية فى نقل التأثيرات الفنية بين الأقطار المختلفة.

وإذا كانت سياسة الفاطميين فى عهد المعز قد اتسمت بالعداء مع أمويى الأندلس، فإن سياسة الخليفة العزيز لم تختلف عن ذلك أيضاً، وليس أدل على ذلك من الخطاب الذى أرسله إلى الخليفة الأموى الحكم الثانى المستنصر (٣٥٠-٣٦٦هـت/ ٩٦١-٩٧٦م) يهجوه فيه، فرد عليه الخليفة الأموى بعبارة موجزة وحاسمة "قد عرفتنا فهجوتنا ولو عرفناك لأجبناك"، وهى إشارة إلى الطعن فى نسبه. كما ورد ما يفيد بأن العزيز أرسل حملة عسكرية إلى الأندلس فى أيام المنصور بن أبى عامر ولكنها فشلت(١٢٤).

وفى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله تطلع الأمويون للقضاء على الخلافة الفاطمية. ويظهر ذلك فى الثورة التى قام بها أحد أتباعهم فى مصر وهو الوليد وكنيته أبو ركوة(١٢٥) من ذرية هشام بن عبد الملك ابن مروان الذى استطاع بسط سيطرته على برقة فى سنة ٣٩٥هـ، وأمر بحذف اسم الخليفة الحاكم من الخطبة. وتلقب بالثائر بالله وضرب السكة باسمه، ودعا للخليفة الأموى هشام الثانى المؤيد. على أن تلك الحركة لم يكتب لها النجاح، حيث سير إليه الحاكم بأمر الله جيشاً ضخماً فى ربيع سنة ٣٩٦هـ. تمكن من القضاء عليه وعلى حركته بعد طول عناء(١٢٦).

كما تطلع الخليفة الحاكم بأمر الله إلى ذلك اليوم الذى تسقط فيه الخلافة الأموية بالأندلس، وعندما تم ذلك على يد آل حمود، أظهر الحاكم فرحه وتبودلت بينه وبين المعز بن باديس بإفريقية الرسائل والتهانى لانقراض الدولة الأموية، وقيام القاسم بن حمود (٤٠٨-٤١٢هـ/ ١٠١٨-١٠٢١م) فيها(١٢٧).

وعلى الرغم من أن دولة بنى حمود كانت علوية وظهر على بعض خلفائها نزعات شيعية، إلا أنها لم تحاول الدعوة للفاطميين أو السير فى ركابهم. حيث اتخذ حكام هذه الدولة ألقاب الخلافة، وهى إشارة إلى استقلالهم، وعدم تبعيتهم لأحد(١٢٨).

وعلى أية حال فقد أعقب سقوط الأمويين بالأندلس ظهور عصر جديد عُرف بعصر

ملوك الطوائف[179]، وحدث فيه انفراجة فى العلاقات المتأزمة بين الفاطميين بمصر والأندلس، ومن مظاهر ذلك أن أرسل الأندلسيون إلى مصر سفناً محملة بالطعام والغلال لمساعدتهم أثناء الشدة العظمى التى ألمّت بالبلاد فى خلافة المستنصر بالله، كما أن المصريين أعادوا تلك السفن محملة بالذخائر الحربية ليستعملها أهل الأندلس فى كفاحهم ضد الأسبان[180].

ويعنينا من أمر دويلات الطوائف تلك دولة بنى مجاهد، حيث ارتبطت بعلاقات ودية مع الخلافة الفاطمية. ومؤسس هذه الدولة هو مجاهد بن يوسف أو مجاهد العامرى أحد موالى أبى عامر محمد بن أبى عامر، وقد تمكن مجاهد من الاستقلال بدانية وملك ميورقة ويابسة إلى أن توفى سنة ٤٣٦هـ فتولى من بعده ابنه على بن مجاهد الملقب بإقبال الدولة[181].

وقد أقدم إقبال الدولة على بن مجاهد بالجهر للدعوة للفاطميين[182]، ووثق علاقاته بالخليفة الفاطمي المستنصر، وحرص على إيفاد السفارات المحملة بالرسائل الودية[183] له ولوزيره والى المعز بن باديس أثناء ولائه للمستنصر. ومن بين هذه الرسائل نجد إقبال الدولة يستئذن المستنصر فى الدعوة له ثم يعتذر عن تقصيره فى أداء واجب الزيارة لحضرة الخليفة، ويتحدث بعد ذلك عن هدية يسوقها إلى الإمام على ظهر أحد مراكبه، ويرجوه بقبول تلك الهدية. وفى رسالة أخرى إلى وزير الخليفة المستنصر، يظهر فيها كثيراً من مظاهر التواضع والتلطف بل والتملق الرخيص، حتى أنه يصف نفسه بخادم حضرته وولى نعمته. وفى رسالة أخرى يعلن أنه وجه سفيراً من كبار المقربين إليه من رجاله وهو "أبا مروان بن بجية" إلى مصر، وذلك لكى يوثق عقد طاعته بالخلافة، ويفهم من بعض عبارات الرسالة أنه فى انتظار التقليد والتشريف من قبل الخليفة المستنصر. ومنها كذلك رسالتان بعثهما إلى المعز بن باديس صاحب إفريقية، وفيهما يتزلف لأمير إفريقية، ويعلن طاعته للخلافة الفاطمية التى كان المعز بن باديس ممثلها والحاكم باسمها[184].

ومن ناحية أخرى فقد حرص إقبال الدولة على إيفاد الهدايا النفيسة إلى الخليفة المستنصر، ومنها تلك الهدية التى أرسلها إليه سنة ٤٥٢هـ، وقد قومت بمائة ألف دينار، كان من جملتها عقد جوهر قوم بعشرة آلاف دينار، وقداحتوت أيضاً على ثياب خز مذهبات فى غاية الحسن والغرابة[185]. كما أهدى إليه أيضاً فى سنة ٤٦٢هـ هدية قيمة من فرش الأندلس، وثيابها، وخزها، ورقيقها، وخدمها، وثلاثين قضيباً مرجاناً، معتدلة الأجسام، غليظة كالسهام أو الأقلام، لم ير مثلها من قبل، وغير ذلك من الهدايا[186].

أما على مستوى العلاقات التجارية بين مصر والأندلس، فقد استمرت تلك العلاقات بين الجانبين طوال العصر الإسلامي، حتى فى فترات القطيعة السياسية بين الدولة العباسية وأمويي الأندلس، وورد ما يفيد أن السفن الأندلسية كانت تتردد على موانى الإسكندرية فى أواخر القرن الثانى الهجرى/ ٨م، وذلك لعقد الصفقات التجارية من بيع وشراء، وإن كانت السلطات فى الإسكندرية لم تسمح للتجار الأندلسيين بمغادرة سفنهم والنزول إلى الأراضى المصرية، وإنما كان الناس يخرجون عليهم لشراء ما يبغونه[187].

ومما يؤكد قوة العلاقات التجارية بين مصر والأندلس ما ورد في خطاب لشيسداي "Shasdai" -وهو يهودي كان في خدمة عبد الرحمن الثالث (٣٠٠-٣٥٠هـ)- موجه إلى ملك الخزر، يصف فيه البلد الذي يحكمه سيده قائلاً: "نشهد وصول الكثير من التجارة في بلدنا (الأندلس) قادمين من بلاد أجنبية، ومن الخزر[٨٨]. وبخاصة مصر، ومن بلاد أبعد منها. يجلبون العطور والأحجار الكريمة، وسلعاً أخرى ثمينة يستعملها الأمراء والعظماء، وبعامة كل منتجات مصر التي نحتاج إليها في بلدنا"[١٨٩].

وعلى الرغم من سوء العلاقات السياسية بين الفاطميين في مصر والأمويين بالأندلس أيضاً، فهناك ما يؤيد ازدهار عمليات التبادل التجاري بين الجانبين، حيث كانت السفن الفاطمية تبحر إلى سواحل الأندلس، قادمة من الإسكندرية ودمياط وتنيس ومحملة ببضائع الشرق الأقصى وبلاد النوبة والحبشة، وبلاد الشرق العربي إلى جانب المنتجات المصرية، وتعود محملة بمنتجات الأندلس[١٩٠].

ويرجح بعض العلماء أن يكون حرص الفاطميين على توطيد صلاتهم التجارية مع مسلمي الأندلس نوعاً من التقرب للأمويين نكاية بالخلافة العباسية عدوهما المشترك[١٩١].

وعقب سقوط الدولة الأموية بالأندلس استمر النشاط التجاري قائماً بين الفاطميين بمصر والأندلس في عصر الطوائف ثم عصر المرابطين[١٩٢]. وعلى الرغم من سوء العلاقة بين الفاطميين والمرابطين فقد أكدت الأحداث نمو العلاقات التجارية بينهما، حيث ارتبط ميناء الإسكندرية ارتباطاً مباشراً مع ميناء المرية في ذلك الوقت[١٩٣]. وقد أكد الإدريسي (ت٥٤٨هـ) على ذلك قائلاً: "وكانت المرية إليها تقصد مراكب الطريق من الإسكندرية والشام كله، ولم يكن بالأندلس كلها أيسر من أهلها مالاً ولا أتجر منهم في جميع أنواع التجارات تصريفاً"[١٩٤].

ولعل في الأسماء العديدة التي وصلتنا للتجار الذين تنقلوا بين مصر والأندلس خير دليل على مدى ازدهار العلاقات التجارية بين البلدين، فمن بين التجار المصريين الذين وفدوا على الأندلس، عبدالرحمن بن محمد بن أبي يزيد بن خالد بن يزيد السنبوي الأزدي العتكي المصري الصواف[١٩٥] وقد قدم على الأندلس من مصر في سنة ٣٩٤هـ[١٩٦]. ومنهم كذلك نافع بن العباس بن جبير الجوهري[١٩٧] التنيسي الذي وفد على الأندلس في سنة ٤١٩هـ[١٩٨]. ومالك بن إسماعيل بن يعقوب البزاز[١٩٩] الذي قدم من مصر إلى الأندلس في سنة ٤٢٥هـ، وكان أصله من البصرة[٢٠٠]. وأيضاً إسماعيل بن عبد الله بن الحارث بن عمر المصري البزاز الأديب، الذي وفد على الأندلس في سنة ٤٣٠هـ[٢٠١].

هذا وقد عثر في مدينة المرية بالأندلس على شاهد قبر رخامي يحمل تاريخ ١٩ رجب سنة ٥١٩هـ واسم "التاجر.. خليف الإسكندراني"[٢٠٢]. ويذكر "السيد عبد العزيز سالم" أن هذا الشاهد بالإضافة لما يمثله من أهمية في إلقاء الضوء على العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية والأندلس وقت خضوعها للمرابطين. فهو في حد ذاته دليل على أن بين بعض التجار المصريين الذين ارتحلوا إلى الأندلس سواء بهدف الاشتغال بالتجارة أو الإسهام العلمي من ترك بصماته في فنون الأندلس[٢٠٣].

أما بالنسبة للتجار الأندلسيين الذين وفدوا على مصر، فمنهم: اسحاق بن غالب بن تمام العصفرى الذى رحل إلى مصر تاجراً وتوفى فى سنة ٣٨٩هـ[٢٠٤]. ومنهم أيضاً محمد بن أحمد بن طاهر الأنصارى النحوى الإشبيلى، الذى احترف التجارة وتنقل بين مصر والشام والعراق وتوفى فى سنة٥٨٠هـ[٢٠٥].

ومن ناحية أخرى فقد كانت لبلاد الأندلس علاقات تجارية قوية مع كثير من مناطق العالم غربية وشرقية على حد سواء، وليس من المستبعد أن تستفيد مصر بطريقة أو بأخرى من ذلك. فقد قامت الأندلس على سبيل المثال بدور الوسيط بين مصر والبلاد المسيحية كالبرتغال وفرنسا وربما انجلترا، فكانت تزود مصر بمنتجات تلك البلاد[٢٠٦].

كما لعبت إفريقية دور همزة الوصل بين الموانى الأندلسية والمصرية، حيث كان يتم بها فى بعض الأحيان عمليات تبادل السلع المصرية والأندلسية[٢٠٧]. وورد فى وثائق الجنيزة ما يفيد أن بعض أنواع المنسوجات كان يصدر من المغرب إلى مصر بواسطة تجار يحملون اسم "الأندلسى"[٢٠٨]. كما كان لبلاد الأندلس علاقات تجارية مع بلدان الشرق الأدنى والأقصى، ومن الطبيعى أن تكون مصر معبراً للتجار والسلع المتجهة من هذه البلدان إلى الأندلس، وأن تكون أيضاً محطة عبور للسلع والتجار الأندلسيين المتجهين نحو تلك البلدان[٢٠٩].

أما بالنسبة لأهم السلع التى كانت تصدرها الأندلس إلى الخارج، فكانت تشتمل على الزجاج، والخزف ذى البريق المعدنى، والبسط التنتيلية، واشتهرت مرسية بتصدير الأسرة المرصعة، والحصر الجميلة، والآلات النحاسية والحديدية، وصُدر من سرقسطة الخز والوبر والسمور[٢١٠]، ومن جنجلة الأغطية، ومن باسه وكالسينية السجاد، ومن مالقة الخزف ذى البريق المعدنى، والمجوهرات المرصعة والجلود المنقوشة، ومن طليطلة السلاح[٢١١].

وتُعد المنسوجات الأندلسية من أهم منتجات الأندلس التى صُدرت الىمصر، وفى ذلك يذكر ابن حوقل "وبالأندلس غير طراز يرد إلى مصر متاعه وربما حُمل منه شىء إلى أقاصى خراسان وغيرها"[٢١٢]، ويذكر فى موضع آخر عن الأندلس أنه "يعمل فى أقطار بلدهم من الكتان الدنى للكسوة ويجلب إلى غير مكان، حتى ربما وصل إلى مصر منها الكثير. فأما أرديتهم المعمولة ببجانة فتحمل إلى مصر ومكة واليمن وغيرها"[٢١٣]. كما اشتهرت المرية أيضاً بتصدير الوشى إلى مصر[٢١٤]. وذلك إلى جانب ما صدرته الأندلس إلى مصر من الملابس المطرزة المتعدد الألوان، وكذلك الأصواف والأصباغ والحرير، واللبود الفاخرة وهى من محاسن المفروشات والأغطية[٢١٥].

وقد ورد ما يفيد أنه استعمل فى مصر خلال العصر الفاطمى "شقة سقلاطون أندلسى"[٢١٦]. وأن الخلفاء الفاطميين كانوا يحرصون على اقتناء البسط الأندلسية، التى كانت تفرش لهم أثناء الاحتفالات[٢١٧]. بل وإنهم كانوا يختارن البسط والحرير الأندلسى ليرسلوه هدايا منهم إلى الملوك والعظماء فى العالم[٢١٨].

كما ازدهرت صناعة الخزف وخاصة ذى البريق المعدنى منه، فى بلاد الأندلس[٢١٩]، واشتهرت بعض بلدانه بتصديره إلى الخارج[٢٢٠]، وكان يصل منه إلى مصر عن

طريق المراكب الآتية من المرية إلى الإسكندرية[٢٢١].

ومن ناحية أخرى فقد تعددت الرحلات والزيارات المتبادلة بين أهل مصر والأندلس، فإلى جانب ما ذُكر عن تنقل التجار بين البلدين، فقد وفد العديد من العلماء والزهاد والمجاهدين من مصر إلى الأندلس[٢٢٢].

أما بالنسبة للأندلسيين الذين وفدوا على مصر. فتزخر المصادر والمراجع التاريخية بذكر من قدم منهم إليها، وكان منهم العلماء والشعراء والنحويين والفقهاء والمتصوفة والأطباء والمجاهدين وغيرهم، والحق أنه ليصعب حصر أعدادهم الضخمة التى وفدت على مصر[٢٢٣]. وإذا أضفنا إلى هؤلاء الأعداد الكبيرة من الحجاج الأندلسيين الذين كانوا يمرون بمصر فى طريقهم إلى الأراضى المقدسة بالحجاز[٢٢٤]، لأدركنا قدر هؤلاء الأندلسيين فى مصر، والدور الذى يمكن أن يلعبوه بها.

ومن الجدير بالذكر أنه من الطبيعى أن يكون كثير من هؤلاء الأندلسيين الذين وفدوا على مصر، لهم خبرة فى مجال الفنون والبناء والزخرفة، وليس من المستبعد أن يكون من بينهم من شارك فى أعمال الزخرفة والبناء بمصر وترك بصماته الفنية بها[٢٢٥]. ومن ناحية أخرى فإن العديد من هؤلاء الأندلسيين كانوا يسيحون فى كثير من مناطق العالم كبلاد المغرب والحجاز والشام والعراق وفارس والهند والصين. ثم يعودون إلى مصر لينطلقوا منها إلى الأندلس، وربما ساهم بعضهم فى نقل بعض منتجات تلك البلاد إلى مصر، بل وربما أيضاً كان لهم دور بشكل أو بآخر فى نقل بعض التأثيرات الفنية من تلك البلاد إلى مصر.

وكما جرت عليه عادة البحث من إلقاء الضوء على بعض سمات فنون الأقطار التى أثرت فى الفنون المصرية، فسوف نلقى الضوء على بعض خصائص الفنون الأندلسية. مؤكدين على ما ألم بها من تأثيرات فنية وافدة. إذ يصعب إدراك مدى التأثيرات الفنية الأندلسية على الفنون الإسلامية فى مصر دون الوقوف على حالة تلك الفنون الأندلسية من ناحية، وما ظهر بها من تأثيرات فنية من ناحية اخرى، إذ أنه ليس من المستبعد أن يكون للأندلس دور غير مباشر فى نقل بعض التأثيرات الفنية على مصر.

وبادئ ذى بدء نود أن نشير إلى أن لأسبانيا قبل الفتح العربى فنونها وحضارتها الخاصة، التى وصلت خلال العصر الرومانى والقوطى إلى مدى لايقل عما وصلت إليه الفنون الهلينستية والبيزنطية فى بلاد الشرق الأدنى قبيل الفتوح الإسلامية، وأنه عندما نشأ الفن الأندلسى الإسلامى فى أحضان الفن المسيحى فى أسبانيا: أخذ عنه صوره الأولى واستعار من كنائسه وأعمدتها وعقودها وأحجارها المنحوتة أو المزخرفة، ثم أخذ يضفى عليها الطابع الإسلامى شيئاً فشيئاً[٢٢٦].

وربما تكمن أهمية الفنون بأسبانيا قبل الفتح الإسلامى لها فيما أشار إليه أحد العلماء من أنه عند دراسة الروافد التى صبت فى تيار الحضارة الإسلامية وخاصة فى مجال العمائر والفنون التطبيقية المبكرة، ينبغى ألا نغفل دور الحضارة والثقافة القوطية فى أسبانيا. إذ أنها كانت القاعدة الإقليمية التى إحتك بها الفن الإسلامى الوافد من الشرق. وخاصة أنه كان للفن القوطى مفرداته الخاصة المميزة عن الفن المسيحى الشرقى، حيث أوجد

نظام القوط الإقطاعي نظام القصر المنيع الحصين وأهمل العمارة المدنية والاجتماعية. ودفعت طبقة الفرسان - القوط- فن الحفر على المعادن لإتقان معدات الدفاع كالسيوف والحراب والدروع، وكذلك ازدهار الفنون التطبيقية كالحلي والنسيج والسجاد وغيرها[٢٢٧].

ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره على الأندلس أخذت تلك البلاد التابعة من الناحية الجغرافية للغرب في التحول بحضارتها صوب المشرق، وقد أسهم في ذلك أنه منذ بداية الفتح لها استقرت بها أقوام ذات حضارات راسخة، كأهل دمشق الذين استقروا بقرطبة، وأهل حمص بأشبيلية ونيبلة، وأهل قنسرين بجبانة، وأهل فلسطين بشذونه والجزيرة الخضراء، وأهل فارس بشرين وبلاى، وأهل اليمن بطليطلة، وأهل العراق بغرناطة، وأهل مصر بمرسية وأشبونة، كما نزل أهل الحجاز بسهول الداخل[٢٢٨]. ومن الطبيعي أن يحمل هؤلاء الفاتحين إلى تلك البلاد نظمهم وحضارتهم الخاصة وينشرونها بها.

وكانت لبلاد الأندلس منذ فتحها صلات وثيقة بشرق العالم الإسلامي، وذلك حتى في الفترات الكثيرة التي حدثت بها سوء للعلاقات السياسية على الجانبين، وقد أدى ذلك إلى تغلغل التأثيرات المشرقية في الأندلس وظهرت بصماتها الواضحة في شتى المجالات المعمارية والفنية والاجتماعية وغيرها[٢٢٩].

ويظهر التأثير الشرقي واضحاً في الأندلس منذ تأسيس عبد الرحمن الداخل للدولة الأموية بالأندلس (١٣٨-٤٢٢هـ)، حيث عمل ذلك الأمير الأموي على إضفاء الطابع الأموي السوري في كل منشآته التي أقامها في قرطبة، سواء في القصور التي شيدها مقتدياً بقصور أجداده في صحراء الشام[٢٣٠]، أو في المسجد الجامع الذي شيده سنة ١٦٩هـ، وقد دفعت قوة التأثيرات السورية في جامع قرطبة أن رجح بعض العلماء أن يكون عبد الرحمن الداخل (١٣٨-١٧٢هـ) قد إستعان بعرفاء ومهندسين سوريين لبناء هذا الجامع، كما فعل الأمير عبد الرحمن الثاني (الأوسط) (٢٠٦-٢٣٨هـ) حين إستعان بعبد الله بن سنان أحد الموالي الشاميين في بناء سور إشبيلية بعد غزو النورمان لها سنة ٢٣٠هـ[٢٣١].

أما في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط فقد شهدت التقاليد الشامية تراجعاً أكيداً وانحساراً واضحاً، أمام قوة التأثيرات العباسية التي أخذت ترسخ بعمق في المجتمع الأندلسي، إذ انصبت في قرطبة منذ توليه الإمارة سيلاً متدفقاً من التأثيرات العراقية الوافدة رأساً من بغداد وغيرها من المدن العراقية، أو من إفريقية الأغلبية التي وصفت بأنها "المحط الرئيسي للمبتدعات الحضارية العراقية إلى قرطبة"[٢٣٢].

وقد كان عبد الرحمن الأوسط مولعاً بكل ما هو بغدادي، وعمل جاهداً على استحواز وجلب نفائس التحف والجواهر العباسية، وخاصة تلك التي أخرجت من قصور بغداد إثر مقتل الخليفة الأمين[٢٣٣].

كما ظهر التأثير العراقي على المجتمع الأندلسي، وخاصة بعد رحيل المغني والموسيقي الشهير زرياب الذي وفد من بغداد إلى الأندلس[٢٣٤]، فأكرم وفادته الأمير عبد الرحمن الأوسط، وسرعان ما ظهر تأثيره على المجتمع القرطبي في المطعم والمشرب والمسكن والملبس، فكان أول من خص الشتاء بثياب الصوف وخص الصيف بثياب القطن،

وكان الناس بالأندلس من قبله يتخذون ثيابهم من الصوف شتاءً وصيفاً، كما كانت له آراء في إختيار ألوان الثياب وله ابتكارات في هيئتها[٢٣٥]. وأدى ذلك إلى ظهور ألوان الزي العراقي في الأندلس كالقلانس والطرطر المخروطية. والسراويل الطويلة الضيقة والشاشات. وظهور النسيج الملحم الرقيق والأقمشة الكتانية[٢٣٦]. كما يرجح أنه جعلهم يستبدلون كؤوسهم المصنوعة من الخزف والخشب أو المصنوعة من الذهب والفضة بكؤوس من الزجاج المزخرف بالنقوش البديعة[٢٣٧].

وظهر التأثير العباسي أيضاً في الأندلس في نظام الحكم[٢٣٨]، وفي العلوم النقلية[٢٣٩]، والعقلية[٢٤٠]، والأدب[٢٤١].

ويُعد فن العمارة من الميادين الأندلسية التي ظهرت بها التأثيرات العباسية ليس من حيث التخطيط فحسب[٢٤٢]، بل أيضاً ظهرت في أسماء بعض القصور الأموية الأندلسية مسميات مماثلة للقصور العباسية التي أنشئت في بغداد وسامراء[٢٤٣]. كما ظهرت بها أيضاً بعض العناصر المعمارية العراقية العباسية[٢٤٤].

أما من حيث النقوش الزخرفية على العمائر الأموية بالأندلس، فتشير بعض تكويناتها المحفورة على اللوحات الخشبية بسقف جامع قرطبة إلى التأثيرات العراقية، سواء من حيث طريقة الحفر المائل – المشطوف- أو من حيث الموضوع فهي تشبه نظائرها في سامراء، كما أن بعض النقوش والأفاريز التي تزين الحنايا والعقود وزخارف العضاضات بأبواب قصور الزهراء، تشير أيضاً إلى تأثير عراقي له ما يماثله في زخارف سامراء[٢٤٥]. أما ميدان الفنون التطبيقية الأموية بالأندلس فهو الميدان الذي ظهرت فيه على حق قوة التأثيرات الفنية العراقية العباسية، إلى ذلك الحد الذي يمكن القول فيه أن التأثيرات العباسية قد سادت ذلك الميدان من الفنون الأندلسية[٢٤٦].

وإذا ما انتقلنا إلى الصلات الفنية بين مصر والأندلس، فإن أول ما يلفت النظر أن مدينة الزهراء التي شرع في بنائها عبد الرحمن الناصر في سنة ٣٢٥هـ/٩٣٦م قد شارك في بنائها فنانين من أقطار مختلفة من بغداد والقسطنطينية ودمشق ومصر (الإسكندرية)، إلى جانب العمال المحليين[٢٤٧]، وقد وصلنا اسم أحد هؤلاء الصناع المصريين، وهو علي بن جعفر السكندري، والذي كان أحد المشرفين على بناء هذه المدينة[٢٤٨]. ومن المرجح أن هناك العديد من الفنانين المصريين قد شاركوا أيضاً في إنشاء مدينة الزهراء بخلاف ذلك الفنان السكندري علي بن جعفر[٢٤٩].

ولم يقتصر عبد الرحمن الناصر على جلب الفنانين والصناع من مصر إلى الأندلس. بل نجده أيضاً يسعى إلى استقدام المغنيين والمغنيات منها، حيث ورد ما يفيد أنه جلب في سنة ٣٤٤هـ إلى الأندلس عدداً من الجواري والمغنيات من الإسكندرية[٢٥٠].

وإذا كان من الطبيعي أن ينقل هؤلاء المصريون الذين تواجدوا في الأندلس- وبخاصة الصناع منهم الذين شاركوا في تشييد مدينة الزهراء- ثمة تأثيرات مصرية على الفنون الأندلسية الأموية، فمن الطبيعي أيضاً أن يساهموا في نقل تأثيرات أندلسية إلى مصر، بل وربما كان أيضاً لاحتكاكهم بالفنانين العراقيين والشاميين والبيزنطيين الذين

شاركوا في إنشاء مدينة الزهراء، دور في نقل تأثيرات فنون أقطارهم إلى مصر.

ومما يؤكد قوة التفاعل الفني بين مصر والأندلس، ذلك التشابه الشديد بين فنون القطرين وخاصة في ميدان النسيج والعاج والمعادن، وقد كان لذلك التشابه مردوده في الدراسات الآثارية، وأثير جدلاً واسعاً بين علماء الفنون والآثار حول نسبة العديد من تلك التحف، أهي مصرية فاطمية أم أندلسية أموية؟.

وعلى أية حال فلنترك حالياً ما أثير من خلاف حول نسبة تلك التحف، وما ظهر من تأثيرات أندلسية على الفنون المصرية إلى حينه، ونكتفي في هذا الموضع بالإشارة إلى ما ذُكر مجملاً عن التأثيرات المصرية على الفنون الأندلسية، فهي لاشك قرينة على التفاعل الفني بين الجانبين.

وفي هذا الصدد يذكر أحد العلماء أن التأثير الفاطمي ظهر على المنتجات الأموية الأندلسية في المنسوجات والزجاج والمعادن، وأن ذلك التأثير كان من القوة إلى الحد الذي يصعب معه التفرقة بين الإنتاج المصري من الإنتاج الأندلسي في هذين العهدين[٢٥١].

كما ذُكر أن الزخرفة المنحوته الملونة على سقوف جامع قرطبة حملت تأثيرات واضحة للفن الفاطمي فيمصر بل وأيضا للفن الطولوني، وقد فُسرت أسباب ظهور تلك التأثيرات جزئياً إلى انتقال قطع الأثاث من مصر إلى الأندلس[٢٥٢].

وفي ميدان الرسوم الجدارية الأندلسية، فقد عُثر في مدينة الزهراء على رسم جداري يمثل وجه لسيدة من النوع القمري (المستدير)، والذي يرى فيه بعض العلماء أنه متأثر بشدة بالأسلوب الذي كان سائداً في العراق ومصر، ونجده في رسوم قصر الجوسق الخاقاني بسامراء، وعلى التحف الخزفية الطولونية[٢٥٣]، وعلى الخزف والرسوم الجدارية وبعض تصاوير المخطوطات في العصر الفاطمي، ومن المرجح أن لمصر الفضل في نقل هذا الأسلوب إلى الأندلس، ويؤكد على ذلك بأن الأندلس كان شديد التأثر بالأساليب الفنية التي كانت سائدة في مصر وقتذاك، مدللاً على ذلك بالتشابه الذي نجده في المنسوجات الفاطمية وبين المنسوجات الأندلسية في العصر الأموي والصناعات المعدنية والسجاد والبلور الصخري[٢٥٤].

وهنا يود الباحث أن يطرح سؤالاً أليس من الممكن أيضاً أن يُفسر التشابه بين التحف المصرية الفاطمية والأندلسية والأموية، بظهور تأثيرات أندلسية أموية على التحف الفاطمية، أم أن التفسير الوحيد لهذا التشابه هو ظهور التأثيرات الفاطمية على التحف الأموية الأندلسية؟ وواقع الأمر أن الإجابة على هذا التساؤل لن تتضح إلا بعد دراسة التأثيرات الفنية الأندلسية على الفنون الفاطمية، ومناقشة الآراء التي أثيرت حول نسبة بعض التحف إلى هذا القطر أم ذاك.

على أنه من الصعب إدراك ما سيرد من تأثيرات أندلسية على الفنون التطبيقية الفاطمية دون الوقوف على حالة تلك الفنون الأندلسية من ناحية، وما ورد عليها من تأثيرات فنية وافدة.

وفيما يتعلق بالخزف فيهمنا الإشارة إلى ازدهار ذلك النوع من الفنون بالأندلس. وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى، الذى اشتهرت الأندلس بتصديره إلى الخارج[٢٥٥]. وكان لمصر نصيب منه، حيث كانت تخرج المراكب محملة به من المرية حتى تصل إلى الإسكندرية[٢٥٦].

ومن الملفت للنظر أن الحفائر الأثرية التى أجريت بالأندلس قد أخرجت كميات هائلة من الخزف ذى البريق المعدنى والخزف المزجج[٢٥٧]، والتى تشهد زخارفها على تأثرها بالمؤثرات المشرقية. ومن الجدير بالذكر أنه كان يعمل بالأندلس فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م خزافون مشارقة، ومن المعتقد أنهم أسسوا فى هذا التاريخ مصنعاً للمنتجات الخزفية فى مدينة طليطلة[٢٥٨].

وقد عُثر فى حفائر مدينة الزهراء على قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تحتوى على رسوم حيوانات وطيور، وترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، ويرى بعض العلماء أن هذا الخزف ربما كان مستورداً من العراق أو مصر، وأنه كان قريباً من الخزف العباسى ذى البريق المعدنى[٢٥٩]، وذو صلة بما عُرف من خزف سامراء وغيرها من مدن العراق وإيران، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون مستورداً من تلك البلاد[٢٦٠]، بل وذهب فريق آخر من العلماء إلى أن ذلك الخزف ربما كان مستورداً من بلاد المغرب[٢٦١]. أو أن الأندلسيين قد تعلموا هذا الفن من بلاد المغرب الذين تعلموا صناعته من خزافى العراق[٢٦٢].

وعلى أية حال فإن كانت هناك آراء تؤيد أن الخزف ذى البريق المعدنى الذى عُثر عليه بالأندلس كان مستورداً من الخارج وخاصة من العراق، فهناك آراء فى نفس الوقت تؤكد بتواجد صناعة محلية لهذا النوع من الخزف فى الأندلس[٢٦٣].

وسواء كان الخزف الأندلسى ذى البريق المعدنى مستورداً من الخارج أم كان صناعة محلية، أو استورد بعضه من الخارج وصنع البعض الآخر منه محلياً، فمن الثابت شدة تأثره بالمؤثرات العراقية. وأن قضية الخلط بين ما هو عراقى أو محلى من خزف عثر عليه فى الأندلس قد تم حلها بواسطة تحليل الطينة المستخدمة والتقنية المتبعة فى التصنيع. وقد استنتج من ذلك أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بالأندلس لم تترسخ ولم يعم إنتاجه على الأرجح قبل منتصف القرن السابع الهجرى/ ١٣م[٢٦٤].

أما النوع الثانى الذى يعنينا من أنواع الخزف الأندلسى فهو الخزف المزجج المرسوم بألوان متعددة فوق أرضية بيضاء، وقد احتوى على رسوم آدمية وحيوانية وطيور بالإضافة إلى الزخارف النباتية والكتابية والهندسية، وقد عُثر منه على كميات بحفائر مدينة الزهراء، ومن المحتمل أنها من صناعة الخزافين فى بلنسية ومالقة أو قرطبة[٢٦٥]. وتكشف زخارف هذا النوع من الخزف على تأثرها بالزخارف العباسية العراقية[٢٦٦].

أما بالنسبة للمنسوجات الأندلسية فقد مر بنا أن الأندلس كانت تصدر بعض منسوجاتها إلى مصر، وتلك شهادة تؤكد ازدهار هذه الصناعة فى تلك البلاد، بل إن الأندلس قد صدرت أيضاً ثياب السندس إلى الهند[٢٦٧]. وكذلك الملابس المطرزة المتعددة

الأنواع إلى أقاصي خراسان وغيرها من البلاد[٢٦٨].

وقد أخذت صناعة المنسوجات في الازدهار بالأندلس منذ أن قام الأمير عبد الرحمن الأوسط (٢٠٦-٢٣٨هـ) بانشاء دار الطراز الخاصة بقرطبة، إذ كانت البلاد تعتمد قبل ذلك على ما يرد إليها من المنسوجات المشرقية من مصر والعراق والشام[٢٦٩]. كما انتشرت بها أيضاً دور الطراز العامة المخصصة لأهل الأندلس، وقد وجدت في المرية وبجانة ومالقة ومرسية وغرناطة وإشبيلية وقرطبة وبطليوس وشنترين ولشبونة وغيرها من مدن الأندلس[٢٧٠].

وكان لمدينة المرية أهمية خاصة وشهرة واسعة في تصدير المنسوجات إلى الخارج[٢٧١] وقد مر بنا أنها كانت تصدر بعض منتجاتها إلى مصر، وأشار "الإدريسي" إلى أن بتلك المدينة من طرز الحرير ثماني مائة طراز يعمل بها الحلل والديباج والسقلاطون والأصبهاني والجرجاني والستور المكللة والثياب المعينة[٢٧٢] والخمر[٢٧٣] والعتابي[٢٧٤] والمعاجر[٢٧٥] وأنواع مختلفة من الخرير[٢٧٦]، كما أشار ياقوت الحموي إلى ازدهار صناعة الوشي والديباج بهذه المدينة بعد أن انتقلت إليها من قرطبة، وأنه لم يكن في الأندلس من يجيد عمل الديباج مثل أهل المرية[٢٧٧].

كما اشتهرت إشبيلية بصناعة نوع من النسيج الذي لايتأثر بماء المطر، واشتهرت أيضاً بنسيج القطن الذي تجود زراعته في أراضيها[٢٧٨]. واشتهرت لاردة بصناعة المنسوجات الكتانية، وكان كتانها من أفضل كتان الأندلس، وكانت تصدره إلى الخارج، كما زادت أيضاً شهرة البيرة في صناعة الكتان، ووصف كتانها بأنه يفوق كتان النيل، وكان يتم تصديره أيضاً إلى الخارج[٢٧٩]، كما اشتهرت أيضاً بجانة بصناعة الكتان، وتصديره إلى الخارج[٢٨٠]، وقد سبقت الإشارة إلى أنها كانت تصدر الملابس إلى مصر. وذاعت شهرة إقليم البشارات بصناعة المنسوجات الحريرية[٢٨١]، واشتهرت أهل سرقسطة بصناعة النسيج المعمول من فراء السمور، كما ازدهرت بسطة بصناعة المنسوجات الحريرية[٢٨٢]، كما اشتهر حصن بكيزران بصناعة ثياب بيض امتازت بغلاء ثمنها وطول عمرها، ورقتها وبياضها حتى لايفرق بينها وبين الكاغد[٢٨٣].

أما بالنسبة للبسط الأندلسية، فقد مر بنا حرص الخلفاء الفاطميين على استعمال تلك البسط، ولم يكن حرصهم هذا من فراغ، فقد اشتهرت الأندلس بصناعة البسط وتصديرها إلى الخارج، وكانت تجد تقديراً كبيراً لدى أهل المشرق، وخاصة البسط التنتيلية (من عمل المرية) التي كان يغالي التجار في أثمانها[٢٨٤]. كما كانت تلك البسط تصنع أيضاً حسب ما ذكر الإدريسي في مدينة جنجالة التي يعمل بها من وطاء الصوف ماليس يمكن صنعه في غيرها، وكذلك في مدينة قونكة، التي صنع بها كل غريب من الأوطئة المصنوعة من الصوف[٢٨٥].

ومن الجدير بالذكر أن إنتاج الأندلس من المنسوجات لم يقف عند حد الأنواع المحلية بها، إذ أقبلت أيضاً على إنتاج الأقمشة الأجنبية التي ذاعت شهرتها في العالم الإسلامي، فأخرجت مناسج المرية أنواعاً من الأصفهاني والجرجاني وكلاهما من

المنسوجات التى اشتهرت بها إيران فى مدينتى أصبهان وجرجان. وكذلك أنتجت السقلاطون وهو نوع من المنسوجات الحريرية التى اشتهرت بها فى الأصل بلاد اليونان ثم انتقلت إلى البلاد الإسلامية فعُرفت فى مصر فى العصر الفاطمى كما عُرفت فى العراق فى العصر العباسى. كما أنتجت أيضاً الديباج وهو نوع من الأقمشة الحريرية التى كانت معروفة فى الشرق قبل الإسلام ثم استمر نسجه بعد ظهور الإسلام. وكان يصنع من خيوط الحرير وتدخل فى نسجه خيوط الذهب والفضة[٢٨٦].

على أن المنسوجات العراقية تُعد أهم المنسوجات التى وردت إلى الأندلس وأثرت فى منسوجاتها. ومن المعروف أن الأندلس فتحت أبوابها للمنسوجات البغدادية منذ عهد الأمير عبدالرحمن الأوسط الذى كان يقبل على استعمال المنسوجات العراقية ولا يتحرج فى استخدامها[٢٨٧]، بل إن بعض وزرائه كانوا يحرصون على إهدائه بعضاً من تلك المنسوجات العراقية[٢٨٨].

وتحتفظ بعض الكنائس والمتاحف الأسبانية بنماذج من المنسوجات البغدادية التى تُعد غاية ما وصلت إليه المنسوجات الحريرية فى العصر الوسيط، وقد اجتُلبت مع غيرها من المنسوجات البغدادية إلى الأندلس، حيث عمل النساجون على تقليدها فى مصانع النسيج الأندلسية، وبخاصة فى المرية التى ازدهرت بها تلك الصناعة ازدهاراً كبيراً[٢٨٩]. وقد استمر تقليد تلك المنسوجات خلال العصر الأموى ثم عصرى ملوك الطوائف والمرابطين[٢٩٠].

ومن الأدلة على تواجد المنسوجات البغدادية فى الأندلس قطعة من النسيج محفوظة فى كنيسة "سان ايسيدرو" بليون تعرف بنسيج الفيلة، تزدان بجامات مستديرة بداخل كل منها فيلين متقابلين بينهما شجرة الحياة. وعلى ظهر كل منهما أسد يفترس الفيل، وفوق ظهر الأسد صقران متقابلا الجسم ومتدابرا الرأس، ونسج حول كل جامة كتابة كوفية نصها: "البركة من الله واليمن... لصاحبه أبى بكر عما عمل فى بغداد" مكتوبة طرداً وعكساً[٢٩١].

ووصلتنا قطعة من النسيج الرقيق من إنتاج دار الطراز بقرطبة، تعرف بطراز هشام المؤيد (٣٦٦-٣٩٩هـ/٩٧٦-١٠٠٩م)، محفوظة فى الأكاديمية التاريخية بمدريد، وتلك القطعة[٢٩٢] عبارة عن غشاء أصفر اللون من الكتان الرقيق. تزدان بشريط عريض أبيض اللون يميل إلى الإصفرار، وينقسم إلى ثلاث مناطق: الوسطى منها تشغلها ١٣ جامة مثمنة الشكل على أرضية مذهبة، تتصل فيما بينها بأشكال نجمية. وبداخل الجامات صور لأشخاص متربعين فى جلستهم يمسك أحدهم بقنينة، أو صور حيوانات تنوزها الرشاقة. أحدها يمثل أسداً مجنحاً، أما المنطقتان العليا والسفلى فيشغلهما نص كتابى بخط كوفى. تميل رؤوس السيقان فى حروفها من أعلى إلى الداخل، ونقرأ فيها: "بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن والدوام للخليفة الإمام عبد الله هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين"، وإن كانت زخارف تلك القطعة لها ما يماثلها منقوشاً على بعض العلب والصناديق العاجية من صناعة مدينة الزهراء فى عصر الخلافة، فإن زخارفها تكشف بوضوح قوة تأثرها بالأساليب الفنية

العراقية[٢٩٣].

ومن ميادين الفنون الأندلسية التى سوف يكون لها أهمية أيضاً عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ميدان الحفر على العاج، وقد وصف بعض العلماء صناديق العاج الأموية بالأندلس بأنها مفخرة مصانع الخلافة، وأن زخارفها المتمثلة فى مناظر الصيد، وحفلات الموسيقى ومجالس الطرب، كانت مقتبسة من قائمة الفن الآسيوى التقليدية[٢٩٤]، وإن شئنا أكثر تحديداً فهى مقتبسة من الفنون العراقية العباسية[٢٩٥].

وقد احتوت التحف العاجية القرطبية أو تلك التى من مدينة الزهراء على تأثيرات عراقية واضحة المعالم، تتمثل فى نقوشها المحفورة المحتوية على صور حيوانية وآدمية تنحصر داخل جامات مستديرة أو مفصصة، وبعضها صور لمناظر صيد ومجالس طرب وشراب، أو بعض مناظر للمبارزات أو لحياة البلاط القرطبى، وهو ما نجده فى صندوق محفوظ بكاتدرائية بنبلونه مؤرخ بسنة ٣٩٥هـ/١٠٠٤م، حيث إن به جامات بداخل إحداها صورة رجلين محاربين يركبان فيلين متقابلين بينهما شجرة، وفى أخرى صورة محاربين يتبارزان، وفى ثالثة رجل يصارع أسداً، وجميع تلك المناظر من الموضوعات التى كانت شائعة فى الزخارف العراقية فى العصر العباسى[٢٩٦].

أما بالنسبة لصناعة الزجاج فى الأندلس، فيبدو أنها كانت من الصناعات المتقدمة هناك، بدليل أنها كانت تصدر إلى بلاد المشرق الإسلامى[٢٩٧]. وعلى الرغم من ذلك فهى لم تسلم أيضاً أمام سيل التأثيرات العراقية الوافدة، وقد أخرجت الحفائر التى أجريت بمدينة الزهراء أمثلة دالة على ذلك، منها إناء يزدان بزخارف تذكرنا بطراز سامراء الثالث، ويذكر "محمد عبد العزيز مرزوق" أن هذا ليس بغريب إذ استوردت الأندلس كميات كبيرة من الزجاج المقطوع "Cut Glass" والذى كان له مكانة سامية فى نفوس الأندلسيين، بدليل استعمالهم كلمة "عراقى" مرادفة لكلمة زجاج فى اللغة الأسبانية[٢٩٨].

وإذا كانت الدراسة قد أوضحت ازدهار الفنون التطبيقية بالأندلس خلال الفترة قيد البحث، وخاصة بالنسبة لفنون الخزف والعاج والنسيج، مؤكدة على شدة تأثرها بالمؤثرات العراقية، فقد كان ذلك لما سنلمسه من خلاف بين العلماء حول نسبة بعض تلك التحف الى مصر أم الأندلس، بل وكان هناك خلاف أيضاً حول تأثير أو تأثر كل قطر بالآخر. أما بالنسبة لميدان الزخرفة على العمائر فلن تجد الدراسة كبير عناء فى تحديد قدر مساهمة التأثيرات الأندلسية على مصر فى هذا المجال، ومن ثم تركناه إلى حين تناول ذلك الجانب من الدراسة.

ب - صقليـــة :

نظراً لما تمتعت به صقلية من موقع جغرافى مهم وتحكّمها فى المداخل الرئيسية لشرقى البحر المتوسط، فقد حرص المسلمون منذ بدايات الحكم الإسلامى على نشر نفوذهم فى تلك الجزيرة، وتجلى ذلك فى الحملة التى قام بها الأسطول العربى من الشام فى سنة ٣١هـ/٦٥٢م وبمعاونة من الأسطول المصرى، فى الهجوم على صقلية، وقد تمكنت تلك القوات العربية من هزيمة جيش الروم داخل صقلية، ثم مالبثوا أن عادوا مظفرين الى

الشام[٢٩٩].

وقد ظلت أبصار المسلمين متطلعة إلى الاستيلاء على جزيرة صقلية حتى تم لهم ذلك في العهد الأغلبي[٣٠٠] على يد القائد أسد بن الفرات الذى بدأ غزوها في عام ٢١٢هـ/٨٢٧م، وأخذ يخضع مدنها الواحدة تلو الأخرى حتى أصبحت صقلية تابعة للمسلمين[٣٠١].

وعندما استقر الفاطميون ببلاد المغرب وقضوا على حكم الأغالبة، كان من الطبيعي أن يفرضوا سلطانهم على جزيرة صقلية. وبالفعل تمكن أبو عبد الله الشيعي من الاستيلاء عليها سنة ٢٩٥هـ/ ٩٠٨م، ولما انتقل الفاطميون من المغرب إلى مصر لم يتخلوا عن حكم صقلية ويتركوه للمغاربة كما فعلوا ببلاد المغرب. وإنما فضلوا فصل صقلية عن بلاد المغرب، وجعلوها خاضعة لهم خضوعاً مباشراً، وذلك لضمان بقائها قاعدة بحرية لهم. يستطيعون من خلالها السيطرة على المغرب، إذا حاول الانفصال عنهم[٣٠٢].

ويرجع حرص الفاطميين على الاحتفاظ بنفوذهم في جزيرة صقلية لأسباب سياسية واقتصادية، حيث كانت الدولة الفاطمية تهدف إلى إنشاء امبراطورية عظيمة في البحر المتوسط، واتخاذ صقلية قاعدة لأسطولها لتأمن شر غارات الروم على صقلية، وتحقيق أطماعها في مصر، أما من الناحية الاقتصادية، فقد وجد الفاطميون في صقلية أرضاً مثمرة تمدهم بالمحاصيل كالتفاح والبندق والجوز، كما كان يكثر بها الذهب والفضة والنحاس والرصاص والزئبق وغيرها[٣٠٣].

وقد استمرت تبعية صقلية للخلفاء الفاطميين بمصر - المعز والعزيز والحاكم والظاهر-، على أنه منذ بداية حكم الخليفة الظاهر ٤١١هـ أخذت المنازعات الداخلية تدب بين المغاربة والجند الفاطميين، وانتهز الروم هذه المنازعات فشنوا حملتين على صقلية سنة ٤٢٩هـ و٤٣٠هـ واستولوا على مسينا[٣٠٤] ومعظم الساحل الشرقي ولكن سكانها من المسلمين دافعوا عنها، ثم أخذت سطوة النورمانديين تظهر بصورة واضحة في سنة ٤٤٤هـ فسيطروا على الجزيرة حتى سقطت في أيديهم سنة ٤٨٤هـ. ولم يستطع الخليفة المستنصر بالله مد يد العون لسكان الجزيرة أو أن يقف في وجه الغزاة لانشغاله بالاضطرابات الداخلية التى المّت بمصر في عهده[٣٠٥].

وكان من الطبيعي أن يكون لصقلية علاقات وثيقة مع مصر على مختلف الأصعدة. وقت خضوعها لحكم الفاطميين بمصر، بل إن الخلفاء الفاطميين كانوا يحرصون على ود ومجاملة أمرائهم بصقلية، ويتضح ذلك مما ذكره "المسبحي" من أن الخليفة الظاهر سير في شهر رجب سنة ٤١٤هـ إلى صاحب صقلية أحمد بن يوسف الأكحل، الشاهد المعروف بابن رزق وحمل معه هدية حسنة ومغنيتان من القصر وغير ذلك. وشقت البلد بالطبول والبوقات. وخلع الظاهر على رئيس المركب الذى سيحملهم إلى صقلية[٣٠٦].

كما أن العلاقات التجارية التى ربطت ما بين مصر الفاطمية وصقلية لم تنقطع أواصلها عقب سقوط صقلية في يد النورمانديين إلا فترة يسيرة وسرعان ما عادت تلك العلاقات إلى سابق عهدها، وسارت بصورة منتظمة بين البلدين[٣٠٧]. ويتضح ذلك من منشور

أصدره الملك روجر الثانى فى سنة ٥٣٢هـ/ ١١٣٧م إلى أهل سالرنو يعدهم فيه جزاءً على ولائهم له ولأسرته بأن يستخدم ما فى وسعه من نفوذ لدى البلاط الفاطمى حتى تخفض الرسوم التى يدفعونها فى الإسكندرية إلى مستوى الرسوم التى كان التجار الصقليون يدفعونها، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على العلاقة الودية التى ربطت ما بين صقلية فى العهد النورماندى والفاطميين بمصر، والذى كان من جرائها أن عومل التجار الصقليون معاملة ممتازة بالقياس إلى غيرهم من التجار الأوربيين[٣٠٨].

ومما يؤكد حسن العلاقة التى ربطت بين الخلفاء الفاطميين بمصر وملوك النورمان بصقلية ما ذكره ابن ميسر، أنه وصل إلى مصر فى جمادى الأولى سنة ٥١٧هـ رسول من صاحب المهدية الأمير تاج الخلافة أبى منصور حسن بن على بن يحيى بن تميم بن المعز بن باديس، يخبر الخليفة الآمر بأن روجار بن روجار ملك صقلية، تواصلت أذيته واستعد لمحاربته، ويطلب من الخليفة الآمر أنه يبعث إلى روجار ليثنيه عن ذلك، وبالفعل سير الآمر إلى روجار رسولاً تمكن من الصلح بينهما[٣٠٩].

وربما كان حرص الفاطميين على توطيد علاقاتهم مع صقلية فى العصر النورماندى، لما تمتعت به هذه الجزيرة من موقع مهم يتوسط ما بين الشرق والغرب، جعل أكثر السفن الذاهبة من مصر إلى إيطاليا وجنوب فرنسا تمر بسواحلها، وتبيع بمدنها الساحلية ما تحمله من منتجات مصر، وتبتاع من هنالك القمح والفاكهة والمنسوجات الحريرية الفاخرة[٣١٠].

وتُعد المنسوجات الصقلية من أهم السلع التى أقبلت مصر فى العصر الفاطمى على استيرادها من تلك الجزيرة، وقد أشار إلى ذلك ناصر خسرو حيث ذكر أنه كان بمصر أقمشة كتانية رقيقة وثياب منقوشة جلبت من صقلية، وكان يباع الثوب منها فى مصر بعشرة دنانير مغربية[٣١١]. كما ورد فى وثائق الجنيزة أن رطل الحرير الصقلى كان فى منتصف القرن الخامس الهجرى/ ١١م يبلغ حوالى دينارين ونصف[٣١٢].

ومن المرجح أن إقبال مصر على استيراد المنسوجات الحريرية من صقلية فى ذلك الوقت، إما لقلة ما أخرجته المناسج المصرية منه وتوافر إنتاجه فى صقلية[٣١٣]، أو لتفوق تلك المنسوجات الصقلية على الأقمشة التى أنتجتها المصانع المصرية[٣١٤].

هذا وقد حرص أفراد الأسرة الفاطمية الحاكمة بمصر على اقتناء الملابس الصقلية، إذ ورد أنه حينما توفيت الأميرة عبدة بنت المعز لدين الله عام ٤٤٢هـ، تركت ثلاثين ألف شقة صقلية[٣١٥]، وأنه عندما أخرجت بعض الذخائر من خزائن الفرش الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، كان من جملتها عدة صناديق مملوءة بفاخر الملابس المستعملة، كان من ضمنها الملابس الصقلية[٣١٦].

أما بالنسبة للناحية الفنية بصقلية، فمن الجدير بالذكر أن تلك الجزيرة كانت خاضعة للحكم البيزنطى طيلة ثلاثة قرون قبل الفتح الإسلامى لها[٣١٧]، ومن ثم فقد خضعت للتأثير الفنى البيزنطى، ومن الطبيعى أن يستمر وجوده خلال الحكم الإسلامى لها، بل واستمر كذلك بعد استيلاء النورمانديين عليها. وقد ظهر هذا التأثير جلياً على سبيل المثال

فى المنسوجات الصقلية إذ احتوت على موضوعات ذات صلة وثيقة بالزخارف البيزنطية المعاصرة[٣١٨].

كما تأثرت صقلية بالمؤثرات العراقية والمغربية أثناء خضوعها للحكم الأغلبى، كما أنها خضعت لتأثيرات فاطمية قوية ليست فى فترة خضوعها للحكم الفاطمى فحسب بل أيضاً بعد استيلاء النورمانديين عليها، وقد أسهم فى ذلك أن سبل الاتصال بين مصر وتلك الجزيرة لم تنقطع عقب استيلاء النورمانديين عليها. بل إن العصر الإسلامى بتلك الجزيرة كما يذكر "رتزيتانو" لم ينته بسقوطها فى يد النورمانديين، وأن وجود العرب المادى والمعنوى بها استمر ما يزيد عن مائة وخمسين سنة أخرى[٣١٩].

ومن ثم فقد ظهر بتلك الجزيرة التأثير الإسلامى بوجه عام والفاطمى على وجه الخصوص فى العمائر النورماندية وزخارفها[٣٢٠]. وكذلك انتشر بها فن التصوير الفاطمى على رسوم الفرسكو[٣٢١]، وغير ذلك من أنواع الفنون[٣٢٢]. وهذا أمر طبيعى إذ أنشأ الفاطميون بتلك الجزيرة العديد من المنشآت الدينية والمدنية والحربية[٣٢٣]، كما أن الملك "روجار" اعتمد على الأيدى العاملة الإسلامية التى كانت موجودة بصقلية، ولم يجد بديلاً عن استخدامهم[٣٢٤]. وقد كانت تلك الأيدى العاملة مدربة على الأساليب الفنية الفاطمية. وذلك إلى جانب ما كان يصل إلى تلك الجزيرة من المنتجات المصرية الفاطمية سواء أكان ذلك أثناء خضوعها للحكم الفاطمى، أو عقب استيلاء النورمانديين عليها.

وإذا كان التأثير الفاطمى قد ظهر قوياً فى صقلية، فهل كان لصقلية تأثير على النواحى الفنية فى مصر الفاطمية؟ وبطبيعة الحال فإن الإجابة على هذا التساؤل لن تتضح إلا بعد دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر. وإذا كانت الدراسة فى هذا الباب تبحث فى دور الصلات الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فقد اتضح تشعب الصلات الحضارية بين مصر وصقلية، والتى من خلالها يمكن أن تصل التأثيرات الصقلية إلى مصر. وإذا أضفنا إلى ما سبق ذكره من تلك العوامل الحضارية، أنه حدث عقب استيلاء النورمانديين على صقلية أن هاجر العديد من أهل هذه الجزيرة إلى مصر،ممن لم يتسطيعو الصمود فى وجه الأحداث التى طرأت عليها، أو الانسجام مع الأوضاع الجديدة بها[٣٢٥]. وقد كان من بينهم العديد من أصحاب العلم والثقافة[٣٢٦]، وقد وجدوا كل حفاوة وإكرام من الخلفاء الفاطميين ووزرائهم وأهل البلاد[٣٢٧]. ويذكر فى شأنهم "ريتزتيانو" أنه: "لايمكننا أن نستهين بأهمية الدور الذى لعبه هؤلاء المهاجرون الصقليون فى مصر الفاطمية التى كانت تزدهر فيها الحركة الأدبية والعلمية والفنية، ولا بمساهمتهم فى إحياء الثقافة وفى التدريس خلال إقامتهم بالقطر المصرى"[٣٢٨].

وليس عن المستبعد أن يكون من بين هؤلاء المهاجرين من صقلية إلى مصر بعض من الفنانين الذين ربما أسهموا بدور فى النواحى الفنية فى البلاد، شأنهم فى ذلك شأن أمثالهم من العلماء والأدباء الذين كان لهم مساهمتهم فى الحياة الأدبية والعلمية فى مصر الفاطمية، وربما يؤيد ذلك أن المقريزى أشار فى حديثه عن الاحتفالات التى كانت تجرى بمصر الفاطمية يوم فتح الخليج إلى نوع من العشارى يسمى "الصقلى" وذكر أن الذى

انشأه نجار من رؤساء الصناعة صقلى وأنه زاد فيه على الانشاء المعتاد فنسب اليه[٣٢٩]، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون بمصر خلال العصر الفاطمى كثير غيره من الصناع والفنانين.

٢- المناطق التى لم تخضع للحكم الإسلامى :

كانت لمصر قبل الفتح الإسلامى علاقات قوية وخاصة على المستوى الاقتصادى مع بلدان الغرب المسيحى، وقد استمرت تلك العلاقات بعد الفتح الإسلامى لها، إذ كانت مقصداً للتجار الأوربيين الراغبين فى منتجات الشرق الأقصى التى تتدفق عليها، كما ظلت محط مرور هؤلاء التجار فى طريقهم من بلادهم طلباً لسلع الشرق[٣٣٠].

وتُعد المدن الإيطالية البحرية أكثر المناطق اتصالاً من الناحية التجارية بمصر،وقد سعت تلك المدن إلى تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر باعتبار أن الطريق التجارى الذى كان يمر بها أفضل بكثير من الطريق البرى الذى يخترق بلاد الجزيرة والشام، وذلك لسرعته ولرخص تكاليف النقل فيه[٣٣١].

ومن الدلائل على وجود تلك العلاقات التجارية بين مصر وبعض المدن الايطالية فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، أنه إثر تحريم الامبراطور البيزنطى "ليو الأرمنى" (١٩٨-٢٠٥هـ/٨١٣-٨٢٠م) على رعاياه السفر إلى مصر والشام، قام دوق البندقية اقتداءً به بتحريم مواطنيه الاتصال ببلاد المسلمين، ذلك الأمر الذى يشير إلى وجود علاقات تجارية بين البندقية من جهة ومصر والشام من جهة أخرى[٣٣٢].

ومنذ أن تم للفاطميين الاستيلاء على مصر أخذت العلاقات التجارية بينها وبين المدن البحرية الإيطالية فى الازدياد، وربما يرجع ذلك إلى وجود صلات تجارية طيبة بين الفاطميين أثناء وجودهم فى بلاد المغرب مع تلك المدن وخاصة البندقية وأمالفى، ومن ثم عملوا وهم بمصر على استمرار تلك العلاقات ونموها[٣٣٣].

ومن ناحية أخرى فقد حرصت بعض تلك المدن الإيطالية على تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية، فلم تلتزم البندقية على سبيل المثال بتعهدها للامبراطور البيزنطى حنا زيمسكس بقطع علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية، وفقاً للقرار الذى أصدره سنة ٣٦١هـ/٩٧١م والذى حرم فيه عليهم نقل الحديد والسلاح والأخشاب اللازم لصناعة السفن إلى مصر[٣٣٤]. وقد كانت البندقية ترسل سفراءها إلى مصر لعقد الاتفاقيات التجارية معها، ومنها تلك السفارة التى وفدت إلى الخليفة الفاطمى العزيز سنة (٣٨١هـ/٩٩١م)، وتمكنت من عقد اتفاقية تجارية معه[٣٣٥]. ومما يؤكد كثرة التجار البنادقة فى مصر الفاطمية أنه كان لهم بها فنادق خاصة بهم[٣٣٦].

كما كان لمدينة جنوة علاقات تجارية مع مصر الفاطمية، حيث كانت تبحر سفنهم التجارية إلى موانيها فى النصف الأخير من القرن الخامس الهجرى/ ١١م، وقد عمل تجارها على تدعيم علاقاتهم التجارية مع مصر، واستجاب الخلفاء الفاطميون لرغبتهم فى الحصول على أمان لهم ولسفنهم، وذلك تشجيعاً للاتجار مع تلك المدينة[٣٣٧]. وقد عقد الجنوية معاهدات فى سنوات ٥٢٦هـ/ ١١٣١، ٥٥٠هـ/ ١١٥٥م، ٥٦٠هـ/١١٦٤م وبمقتضى

هذه المعاهدات حصلوا على امتيازات وحقوق تجارية مع مصر والشام مقابل تلك التي حصل عليها البنادقة في ذلك الوقت في بيت المقدس، وطرابلس. والإسكندرية(٣٣٨).

كما ارتبطت مدينة أمالفي أيضاً بعلاقات تجارية وثيقة مع مصر في العصر الفاطمي، وكان لتجارهم فنادق خاصة بهم بالإسكندرية(٣٣٩). وقد تمتعت مدينة فلورنسة بنشاط تجاري واسع مع مصر الفاطمية، كما كان لتجارها أيضاً فنادق خاصة بهم كغيرهم من تجار المدن الإيطالية الأخرى(٣٤٠).

أما مدينة بيزة فقد عملت هي الأخرى على تدعيم علاقاتها التجارية مع مصر الفاطمية وذلك منذ أن تحولت إلى النشاط البحري في أواخر القرن الخامس الهجري/١١م، وقد أرسلت في سنة ٥٤٩هـ/ ١١٥٤م سفيراً إلى الخليفة الفاطمي الظافر. وذلك لتصفية الرواسب الناجمة عن حادثة إعتداء بعض البيزيين على بعض المسلمين بالقتل، ومحاولة استرضاء مصر عن طريق تعهدها بعدم تقديم أية مساعدة للصليبيين أو غيرهم من أعداء مصر(٣٤١)، ومن ناحية أخرى فقد كان للتجار البيزيين فندقين أحدهما بالإسكندرية والآخر بالقاهرة(٣٤٢).

ولم تقتصر علاقات مصر التجارية مع الغرب المسيحي على علاقاتها مع المدن البحرية الإيطالية، إذ كانت هناك ثمة علاقات بينها وبين فرنسا بل وربما إنجلترا، ومن المعتقد أن الأندلس كان لها دور في نقل سلع هذين القطرين إلى مصر(٣٤٣). وقد لعب التجار اليهود الراهدانية الذين كانوا يأتون من جنوب فرنسا منذ أوائل القرن الثالث الهجري/ ٩م، دوراً في نقل السلع التجارية ما بين الشرق والغرب متخذين من مصر موضع انتقال لتجارتهم تلك(٣٤٤).

وهناك عاملان آخران أسهما في تفعيل النشاط الحضاري بين مصر وبلاد الغرب المسيحي، أولهما: الحروب الصليبية(٣٤٥)، والتي على الرغم مما نجم عنها من غرس بذور الكراهية لدى أهل الشرق بالنسبة للأوربيين المعتدين، فقد كان لها دورهم في الاحتكاك بين الطرفين. مما أتاح لكل منهما التعرف على نظم وتقاليد الآخر(٣٤٦). وربما كان من النتائج الإيجابية لتلك الحروب وله علاقة بما نحن بصدده، أنه قدم على مصر في العصر الفاطمي بعض السفراء الصليبيين إلى الخليفة العاضد ووزيره شاور، وذلك في سنة ٥٦٢هـ/١١٦٧م. وأنه كان للمؤرخ الصليبي وليم الصوري عدة مؤلفات بها معلومات قيمة عن الحياة الاجتماعية والفنية لمصر في العصر الفاطمي(٣٤٧)، ومما يزيد من أهميتها أنه وصف على سبيل المثال القصور الفاطمية بأنها كانت فخمة، وبها أروقة مرصوفة رصفاً ثميناً. وأن سقوفها كانت تحتوي على زخارف مذهبة بديعة. وكان يحيط بها بوائك محمولة على أعمدة رخامية اخرة متعددة الألوان، كما كان بالقصر نافورة يجري فيها الماء رائقاً صافياً. ويصل إليها من خلال أنابيب من الذهب والفضة(٣٤٨).

أما بالنسبة للعامل الآخر فهو الحج، حيث كان هناك أعداد كبيرة من الحجاج الأوربيين يحجون إلى بيت المقدس، وكان بعضهم يغتنم الفرصة للمرور على القاهرة، كما أن بعضهم كان يقوم بمباشرة العمليات التجارية(٣٤٩)، وليس من المستبعد أن يكون لهم تأثير

ولو محدود على الحياة الفنية فى مصر الفاطمية.

ولكن إلى أى مدى كان للصلات الحضارية بين مصر والغرب المسيحى من أثر على النواحى الفنية؟ وواقع الأمر أن تحديد نصيب الشرق الإسلامى بصفة عامة على المظاهر الحضارية والفنية فى الغرب الأوربى المسيحى، من الأمور التى لانجد كبير عناءً فى تحديدها[٣٥٠]، أما بالنسبة لتحديد التأثير الأوربى المسيحى على الشرق الإسلامى بوجه عام وعلى مصر بوجه خاص فى الفترة قيد البحث[٣٥١]، فهو أمر لاشك صعب تحديده، وإن كان من غير المستبعد أن يكون له تأثير ولو جزئى على النواحى الفنية بمصر سواء أكان هذا التأثير بشكل مباشر أم غير مباشر.

وأول ما نذكره فى هذا الشأن أن مصر قد استفادت من علاقاتها التجارية مع الغرب المسيحى، فإذا كانت السفن الأوربية تقصد الموانى المصرية لتحمل المنتجات المصرية أو ما يصل إليها من منتجات الشرق الأقصى، فإن تلك السفن الأوربية لم تكن تقصد الموانى المصرية خالية بل كانت تحمل معها منتجات أوربا التى كان يقبل عليها التجار المصريون ويطرحونها فى الأوسواق المصرية، وقد اشتهرت بعض تلك الأسواق بأنواع معينة من السلع الأوربية[٣٥٢].

وكانت المنسوجات الأوربية على رأس قائمة السلع التى حملتها السفن الإيطالية إلى مصر[٣٥٣]، والتى كانت تأتى من البندقية وغيرها[٣٥٤]، كما حمل التجار الجنويون إليها أيضاً الأقمشة القطنية ذات الوبر الشديد التحمل والمتانة، وهى من منتجات إقليم بافيا وميلان، وكانت تأتى إلى جنوة بواسطة لومبارديا[٣٥٥]. ومن ناحية أخرى فيبدو أن فرنسا قد اشتهرت أيضاً خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م بصناعة الحرير وتصديره إلى بعض البلدان الإسلامية[٣٥٦]. كما كانت صناعة الأقمشة والمنسوجات من الصناعات المزدهرة فى إنجلترا، وكانت من السلع التى تصدرها إلى أنحاء القارة الأوربية زمن الملك أوفا ملك مرسيا بانجلترا[٣٥٧]. هذا وقد ذكر المقريزى فى أحداث سنة ٤١٥هـ أن الخليفة الحافظ قد ارتدى ثوب بنكى أحمر مذهب، ووضع على رأسه عمامة شرب بنكى مذهب[٣٥٨]. ويعتقد بعض الباحثين أن تلك الكلمة "بنكى" انجليزية الأصل تدل على اللون الوردى الخفيف "Pink"، وأن المقريزى قد طوع تلك الكلمة الأجنبية بتعريبها لأنه لم يجد بين يديه الكلمة العربية التى تحقق غرضه[٣٥٩]. ومن السلع الأوربية التى وصلت إلى الأسواق المصرية أيضاً الحديد والنحاس والأخشاب والأجواخ والمصنوعات الحديدية والفضية والبلور الصخرى[٣٦٠]، ومن المعتقد أن كنوز البلور الصخرى التى وجدت فى العصر الفاطمى كان يجلب معظمه من المناجم الموجودة فى الغرب المسيحى، والقليل منها من بلاد المغرب الأقصى[٣٦١].

ومن ناحية أخرى فلم تكن بلدان الغرب الأوربى المسيحى خالية من بعض المظاهر الفنية، وخاصة أنها كانت خاضعة لحكم الامبراطورية الرومانية[٣٦٢]، ذات الحضارة العريقة. ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت فى بعضها عدة صناعات، كصناعة السيوف والأوانى الخزفية والزجاجية بالإضافة إلى المنسوجات[٣٦٣].

ومن ثم فعندما نتناول علاقة الشرق الإسلامي بوجه عام ومصر على وجه الخصوص مع الغرب المسيحي، يجب ألا نغفل إمكانية وجود دور إيجابي لهؤلاء الأوربيين في الحياة الفنية. وخاصة أنهم قد تواجدوا بأعداد كبيرة بمصر خلال العصر الفاطمي، ليس بالإسكندرية فحسب بل أيضاً في القاهرة، بل وإنهم حتى بعد قيام الحروب الصليبية الأولى، كانوا يعاملون بالقاهرة معاملة تتسم بالتسامح(٣٦٤).

ومن ناحية أخرى فقد أذنت الحكومة الفاطمية في مصر للتجار الإيطاليين وغيرهم من الأوربيين بإنشاء الفنادق الخاصة بهم. وكان لكل جالية أجنبية بالاسكندرية فندق يقيم فيه التجار ويحفظون فيه بضائعهم إما في داخل المدينة أو خارجها(٣٦٥). وقد كانت فنادقهم تلك يحتوى كل منها على كنيسة صغيرة يقيم فيها التجار شعائرهم الدينية، وبكل فندق فرن يصنعون فيه الخبز، وحمام، ومكان يجاز لهم فيه بشرب النبيذ(٣٦٦).

كما كان يوجد بالقاهرة أيضاً خلال العصر الفاطمي حي للفرنج، وقد كان يقع على مقربة من باب النصر، وكان يعيش فيه المستوطنون منهم بمصر، ويقيم فيه تجارهم عندما يفدون اليها(٣٦٧).

وليس أدل على ما ذهبت إليه الدراسة من إمكانية نقل هؤلاء الأوربيين بعض المظاهر الفنية في مصر خلال العصر الفاطمي، ما ذكره المقريزي نقلاً عن ابن الطوير، عند حديثه عن المناخ السعيد ذلك الحي الصناعي الكبير في العصر الفاطمي، حيث ذكر: "وأما المناخات ففيها من الحواصل مالا يحصره إلا القلم من الأخشاب والحديد والطواحين النجدية والغشيمة وآلات الأساطيل من الأسلحة المعمولة بيد الفرنج القاطنين فيه والقنب والكتان... وقد أدركت هذه الدولة يعنى دولة بنى أيوب منه شيئاً كثيراً في هذا المكان انتفع به، وإليه يأوى الفرنج في بيوت برسمهم وكانت عدتهم كثيرة ففيه من النجارين والجزابين والدهانين والخبازين والخياطين والفعلة ومن العجانين والطحانين..."(٣٦٨).

ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء الصناع الفرنجة كانوا موضع عناية الدولة الفاطمية ووزرائها(٣٦٩). وقد فسر تواجد هؤلاء الصناع الفرنجة بالقاهرة في العصر الفاطمي، بأن الفاطميين استقدموهم من بلادهم واجتذبوهم بالرواتب المغرية والمعاملة الحسنة، أو أنهم من الرقيق الذين علموهم مختلف الحرف والصنائع(٣٧٠)، أو ربما أتت بهم سفن الجمهوريات التجارية الإيطالية(٣٧١).

وقد أوضح "المقريزي" نقلاً عن ابن الطوير أيضاً إحدى طرق وصول هؤلاء الصناع الفرنجة إلى المناخ، فذكر أن الأسطول الفاطمي المتجه إلى غزو الفرنج كان يخرج من عند منظرة المقس بعد أخذ مباركة الخليفة وتوديعه، ثم يتجه إلى دمياط ومنها إلى البحر الملح (الأبيض المتوسط) فيكون له ببلاد العدو صيت وهيبة. "واتفق مرة أن قدم على الأسطول سيف الملك الجمل فكسب بطشه عظيمة فيها ألف وخمسمائة شخص بعد أن بعث عليهم بالقتال وقتل منهم نحو من مائة وعشرين رجلاً وحضر إلى القاهرة ففرح الخليفة وركب إلى المقس وجلس بالمنظرة للقائهم وأطلقوا الأسرى بين يديه تحت المنظرة من جانب البر فأستدعيت الجمال لركوبهم وشق بهم القاهرة ومصر وهم كل اثنين

على جمل ظهراً لظهر وعاد الخليفة إلى القصر فجلس فى إحدى مناظره لنظرهم فى جوازهم فلما عادوا بهم من مصر ساروا بهم إلى المناخات فصح منهم ألف رجل فانضافوا إلى من فى المناخ وأما النساء والصبيان فإنهم دخلوا بهم إلى القصر بعد أن حُمل منهم للوزير نصيب وافر وأخذ الجهات والأقارب بقيتهن فيستخدمونهن ويعلمونهن الصنائع ويتولى الأستاذون تربية الصبيان وتعليمهم الخط والرماية..."(٣٧٢).

هوامش الفصل الثـالث

المبحث الأول:

١- مصطفى دسوقي كسبة: المسلمون فى أوربا التاريخ والأقليات، هدية مجلة الأزهر، عدد ذى الحجة ١٤١٧م، ص٧، ٨.

٢- عن الامبراطورية الرومانية، راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: أوربا العصور الوسطى، الجزء الأول، التاريخ السياسى، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٢٥ وما بعدها.

٣- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٤١.

٤- أطلق العصر البيزنطى على تاريخ الدولة الرومانية الشرقية منذ أوائل القرن الثامن الميلادى حتى افتتاح الصليبيين للقسطنطينية (أو بيزنطا القديمة) عام ١٢٠٤م، وذلك لأسباب سياسية واجتماعية تميزت بها هذه المرحلة من تاريخ الدولة الشرقية. انظر: محمد عبد الله عنان: المرجع السابق، ح١ ص١١٤.

٥- حسنين محمد ربيع: درسات فى تاريخ الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٩.

٦- انظر: ص ( ).

٧- انظر: ص ( ) ح ( ).

٨- منى بدر: المرجع السابق، ص.ص ٦١-٦٣.

٩- انظر: ص ( ).

١٠- انظر: ص ( ).

١١- ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص١٢٩؛ ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤، ٥.

١٢- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٢٩٨.

١٣- سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص١١٨.

١٤- انظر: لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص٨٨.

١٥- ليلى عبد الجواد إسماعيل: علاقة دولة الروم بمصر، عصرى الطولونيين والإخشيديين، دار الثقافة العربية، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى، ١٩٨٨م، ص٢٥.

١٦- المرجع نفسه: ص٢١، ٦٤؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص١١٨؛ مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص١٩٣.

١٧- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص٦٥.

١٨- انظر: ابن سعيد: المصدر السابق، ص١٦٧، ح١ عن نفس الصفحة.

١٩- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٠٨.

٢٠- انظر نص هذه الرسالة عند ابن سعيد: المصدر السابق، ص.ص ١٦٧-١٧٢؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء السابع، ص.ص ٩-١٨.

٢١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين، ص٣٥٥.

٢٢- ابن سعيد: المصدر السابق، ص١٧٨.
٢٣- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص٣٩.
٢٤- محمد جمال الدين سرور: الحضارة الإسلامية فى الشرق، ص٧٢.
٢٥- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص٩٦.
٢٦- ابن سعيد: المصدر السابق، ص١٦٤.
٢٧- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص١٣٧.
٢٨- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص٩٦، ٩٧.
٢٩- للاستزادة. انظر: ليلى عبد الجواد: المرجع السابق، ص.ص ٩٧-٩٩.
٣٠- السيد الباز العرينى: الحضارة والنظم الأوربية فى العصور الوسطى، القسم الأول، دار النهضة العربية، بيروت، بدون، ص٩٩.
٣١- محمد فتحى الشاعر: المرجع السابق، ص١٤.
٣٢- ليلى عبد الجواد إسماعيل : المرجع السابق، ص٧٩.
٣٣- ابن سعيد: المصدر السابق، ص١٧٢.
٣٤- راجع: أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٥١.
٣٥- كانت لبيزنطة شهرة واسعة فى إنتاج الحرير، حيث كان بها مصنع النسيج الامبراطورى الذى يعمل فيه أعداد كبيرة من الرجال والنساء ينسجون الحرير والديباج والموشى والأقمشة المقصبة، التى كانت موضع إعجاب لأمم مختلفة فى ذلك الوقت، وقد كان هناك إقبال شديد من الشرق الإسلامى والغرب الأوربى وشعوب الخزر فى الشمال على شراء الديباج البيزنطى الموشى. انظر: محمد فتحى الشاعر: المرجع السابق، ص١٣، ١٤.
٣٦- ليلى عبد الجواد إسماعيل: المرجع السابق، ص.ص ٨٣-٨٥.
٣٧- انظر ص (   ).
٣٨- انظر: ص (   ).
٣٩- محمد جمال الدين سرور: مصر فى عصر الدولة الفاطيمية، ص١٤١.
٤٠- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٨٢.
٤١- ذكر المقريزى أن تلك الصوانى كانت مينا مجراً بالذهب بكعوب، وأنها أخرجت من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية وقومت كل صينية منها بثلاثة آلاف دينار وصارت جميعها إلى ناصر الدولة بن حمدان. انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٥.
٤٢- ابن تغرى بردى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٥١؛ وانظر: محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص١٦٥؛ أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٣٧٢.
٤٣- انظر: المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص٣٩، ٤٠.
٤٤- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٨٨.

٤٥- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٣٥٥؛ محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص١٦٧، ١٦٨.

٤٦- سيد أحمد علي الناصرى: الروم والمشرق العربى، مركز النشر لجامعة القاهرة، ١٩٩٣م، ص (م) من المقدمة.

٤٧- محمد عبد الله عنان: المرجع السابق، ص١١٥.

٤٨- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص١٨٢.

٤٩- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٩٢.

٥٠- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٧٤.

٥١- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص١٩٤.

٥٢- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٧٦.

٥٣- ابن الزبير: المصدر السابق: ص٨١.

٥٤- تمتعت مصر بازدهار اقتصادى خلال العصر الفاطمى، حتى فى بعض أوقات الأزمات السياسية والاقتصادية، ويبدو أن ذلك يرجع إلى حركة التجارة العالمية عبر أراضيها. انظر: أحمد السيد الصاوى: مجاعات مصر الفاطمية، أسباب ونتائج، دار التضامن، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٤٦.

٥٥- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص١٦٠.

٥٦- محمد جمال الدين سرور: المرجع السابق، ص٣٢٤.

٥٧- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص٥٩٦.

٥٨- من المعروف أن حارة الروم اختطت بالقاهرة للروم الذين دخلوا مصر مع جوهر الصقلى. انظر ص (   ). وربما كان القصد هنا أن التجار البيزنطيين كانوا ينزلون فى هذا الحى بعد ذلك.

٥٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٢١.

٦٠- نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص١٠٦.

٦١- غنى عن البيان أن البحث لايهتم برصد التأثيرات المصرية على الفنون المختلفة؛ إلا ما كان منه ذا دلالة بالنسبة للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.

٦٢- محمد مصطفى: بحث بعنوان "تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى"، مجلة المجلة، العدد الأول، يناير ١٩٥٧م، ص٨٤.

٦٣- جواتياين. س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

٦٤- عرف القلقشندى السقلاطون، أنه نوع من الملابس الحريرية الفاخرة، وهى ملونة بالألوان القرمزية وغيرها. وذكر أنه اسم بلد بالروم تصنع فيه تلك الملابس وإليه تنسب. كما صُنع أيضاً فى بغداد وتبريز. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٥٤٦. ويرجح بعض الباحثين أن كلمة السقلاطون Ciclaton مشتقة من Cycle وأنه أطلق عليها هذا الاسم بسبب رسومات الدوائر التى كانت تحملها تلك المنسوجات. راجع: السيد عبد

العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٤م، ص١٥٧، ١٥٨.
٦٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٥٣، ٥٤.
٦٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص١٣٣.
٦٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٦٤.
٦٨ - ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٠٩. يذكر سيرجنت أن اسم البوقلمون يدل ضمنياً أنه لابد قد أنتج فى المقاطعات الشرقية للامبراطورية البيزنطية فى زمن الساسانيين، وأن الكلمة نفسها "بوقلمون" مشتقة من أصل إغريقى. انظر:
Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 143.
٦٩- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١١. وأشار لينبول أن هؤلاء الحرس الديالمة كانوا يرتدون الحلل السندسية المصنوعة فى بلاد الروم. انظر له: المرجع السابق، ص١٤٢.
٧٠- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٢٣.
٧١- أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٢٣٨؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٥٨٤.
٧٢- عطية القوصى: المرجع السابق، ص٢١٠؛ نريمان عبد الكريم: المرجع السابق، ص١٣٢.
٧٣- النويرى: المصدر السابق، الجزء الثامن والعشرون، ص١٨٩.
٧٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص٢١٨.
٧٥- عطية القوصى: المرجع السابق، ص٢١٠.
٧٦- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص١٥٩.
٧٧- كان إخوان الصفا ينتمون إلى المذهب الشيعى والإسماعيلى على وجه الخصوص. للاستزادة. انظر: محمد فريد حجاب: الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٧٨، ٣٧٩. وقد ظهرت جماعة إخوان الصفا حسب أغلب الآراء خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م فى مدينة البصرة وفروعها فى بغداد وسليمة بسوريا ومصر. صابر عبده أبا زيد: بحث بعنوان "التوفيق بين الدين والفلسفة عند إخوان الصفا"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث ١٩٩٤م، ص٩. وكان الأثر اليونانى هو الشائع عند إخوان الصفا بل كان هو الظاهر لديهم على غيره حتى كاد أن يطمس الأساس الإسلامى العربى. المرجع نفسه: ص١٧.
٧٨- انظر: محمد فريد حجاب: المرجع السابق، ص٢٩٧.
٧٩- ليفى، ر: المرجع السابق، ص١٢٢؛ وراجع: عبد الناصرمحمد حسن: المرجع السابق، ص٧١، ٧٢.
٨٠- منى بدر: المرجع السابق، ص٣٠٨، ٣٠٩.
٨١- حسن حلاق: بحث بعنوان "فنون النحت والنقش والتصوير"، تاريخ العلوم عند العرب، لعمر فروخ وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٠م، ص٣٥٨.

٨٢- للاستزادة عن التأثيرات الساسانية في الفن البيزنطي. انظر: رايس، د. ت: بحث بعنوان "فارس وبيزنطة"، تراث فارس، لآربرى وآخرون، ترجمة محمد كفافي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م، ص.ص ٦٣-٨٢: زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص١٣، ١٤.

٨٣- انظر: ص (   ).

٨٤- أبو صالح الألفي: موجز في تاريخ الفن العام. دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٨٧.

٨٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٣٧.

٨٦- اصطلح العلماء على توحيد العصرين اليوناني والروماني في مصر تحت اسم "العصر اليوناني الروماني Greco- Roman وفنهما بالفن اليوناني الروماني، وذلك لأن الفن الروماني كان وليد الروح اليونانية، إذ أن الحضارتين متجانستان، ولم يحدث التغيير السياسي الناشيء عن حكم الرومان لمصر أثر جوهري على الفنون التي كانت تسود البلاد وهي الفنون اليونانية، كما أن عقائد الديانة الرومانية أصلها يوناني. مني بدر: المرجع السابق، ح١ ص٥٥.

٨٧- يمكن تعريف الفن الهلينستي بأنه انصهار الفن الإغريقي "الهليني" في بوتقة الفنون القديمة التي كانت سائدة لدى الأمم الشرقية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر المقدوني في مصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس، وتمتد الفترة الهلينستية من الربع الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد، حتى نهاية القرن الأول. راجع: أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص٣٤؛ ويج، رينيه: المرجع السابق، ح١ ص٤٨؛ شريف يوسف: المرجع السابق، ص١٩١؛ جواتياين ، س.د: المرجع السابق، ص١٧، ١٨، ٢٩.

ويذكر فريد شافعي أن الفن الهليني وجد في منطقة الشام القديمة حقلاً عظيماً خصباً تمتد فيه جذوره، وقام فيها ينمو ويزدهر فترة زمنية طويلة، وأخذ يكتسب فيها وفي البلاد التي انتشر فيها طابعاً محلياً يسمى "بالهلينستي" نسبة إلى أصله "الهيليني". انظر له: العمارة العربية في مصر الإسلامية، عصر الولاة، المجلد الأول، ص٩٧.

٨٨- رنسيمان. ستيفن: المرجع السابق، ص٣٠٩: وللاستزادة عن أصول الفن البيزنطي انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغز الإغريقي حتى الفتح العربي، ص٦٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، ص٢٦؛ مصطفى عبد الله شيحة: الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي،ص٧٤.

٨٩- راجع: رايس، د.ت: المرجع السابق، ص.ص ٦٣-٨٤.

٩٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق ص١٣، ١٤: وانظر: عثمان عثمان إسماعيل : نشأة الفن الإسلامي وتأثيره على فنون أوربا، ص٦٢.

٩١- أول من علك مصر من الاغريق هو الإسكندر الأكبر (٣٣٦-٣٢٣ق.م) الذي نجح في تقويض امبراطورية الفرس وتمكن في سنة ٣٣٣ ق.م من هزيمة ملكهم دارا واستولى على مصر والشام والعراق. وبعد وفاة الإسكندر قسمت ممالكه بين قواده، فملك مصر البطالمة (عن ملوك اليونان)، وكان كل منهم يلقب بـ "بطليموس" ويُعد بطليموس الأول

هو أول ملوك البطالمة في مصر، حيث حكمها عقب وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ق.م. واستمر حكم الأسرة البطلمية في مصر منذ ذلك التاريخ إلى سنة ٣٠ ق.م. القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٧٦؛ وانظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص١٤.

٩٢- محمد عزت مصطفى: المرجع السابق، ص١٠٣.

٩٣- محمد حماد: المرجع السابق، ص٧٠.

٩٤- محمد غيطاس: بحث بعنوان "فن الأقباط في الكنائس والأديرة"، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان "التراث القبطي تراث لكل المصريين"، العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٩٤م، ص٧٦.

٩٥- راجع: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص٢٩.

96- Philon., Helen., Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Benaki Museum Athens, Islamic Art Publications, 1980, p. 165.

٩٧- انظر على وجه الخصوص ما ذكر عن علاقاتهم مع الدولة العباسية في بغداد. ص(   ).

٩٨- ذكر ياقوت الحموي عن أبي منصور أن الصقالبة جيل حمر الألوان صهب الشعور يتاخمون بلاد الخزر في أعالي جبال الروم، وذكر عن غيره أن الصقالبة بلاد بين بلغار وقسطنطينية. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤١٦. وأن بلغار هي مدينة الصقالبة ضاربة إلى الشمال. المصدر نفسه: الجزء الأول، ص٤٨٥.

أما المقدسي فقد عرّف الصقالبة بأن بلدهم خلف خوارزم. انظر له: المصدر السابق، ص٢٤٣.

وذكر المسعودي عن الصقالبة أن مساكنهم بالجدي إلى أن يتصلوا بالمغرب، وهم أجناس مختلفة بينهم حروب، ولهم ملوك. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٣،٤.

وقد أطلق أحمد أمين لفظ الصقالبة على الأجناس التي تسكن من بلغار إلى حدود القسطنطينية. انظر له: المرجع السابق، الجزء الأول، ح٢ ص١٠٣.

ويشير محقق رحلة ابن فضلان أن العلماء الغربيين لم يستطيعوا تحديد مملكة الصقالبة، وأنهم يرون أن البلغار هم الصقالبة. انظر: ح٣ ص٦٧ من رحلة ابن فضلان. وذكر أن الصقالبة من سكان الشمال في أوربا، على أطراف نهر الفلوجا، وعاصمتهم على مقربة من قازان - عاصمة البلغار- اليوم في خط يوازي مدينة موسكو. المصدر نفسه: ص٢٢ من مقدمة المحقق.

ويذكر محمد عبد العزيز مرزوق أن الصقالبة ربما سموا بهذا الاسم أخذاً من الكلمة الأوربية Esclave التي تعني العبيد أو من كلمة "سلاف" التي كان يطلقها الألمان في العصور الوسطى على أهل الصرب ورومانيا وروسيا وكان معظم هؤلاء المماليك من تلك

الجهات. وإن كان هذا لايعنى أن جميع هؤلاء الصقالبة كانوا من ذلك الجنس. وأن جميعهم كانوا يشترون بالمال، إذ كانت هناك مصادر أخرى غير الشراء بالمال. مثل أسرى الحرب التى كانت تقع بين العرب والأسبان. وكان هؤلا الأسرى من جنسيات مختلفة منهم الفرنسى والإيطالى والصقلبى وغيرهم من سكان جزر البحر الأبيض المتوسط. وقد أطلقت كلمة الصقالبة على هؤلاء جميعاً من باب التغليب لأن أغلبيتهم كانت من الصقلب. انظر له: بحث بعنوان "صفحات من الفن الإسلامى فى الأندلس: التحف المصنوعة من العاج" مجلة كلية الآداب. جامعة القاهرة، المجلد السابع عشر. الجزء الثانى. ديسمبر ١٩٥٥م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧م، ص٤، ٥.

وذكر سعيد عبد الفتاح عاشور أن السلاف أو الصقالبة انقسموا إلى ثلاثة أقسام كبرى وذلك بعد توسعهم فى أوربا وازدياد تباعد قبائلهم. وهذه الأقسام الثلاثة هى: أولها السلاف الجنوبيون أو اليوجسلاف فى الجنوب والوسط ويشملون البلغار، والصرب والكروات والسلوفيين، وثانيهما: السلاف الغربيون فى بولندا وبعض المانيا وبوهيميا ومورافيا وسلوفاكيا، وثالثها: السلاف الشرقيون أو الروس ، وينقسمون إلى الروس الكبار فى الوسط والشمال والروس الصغار فى الجنوب والروس (=) البيض فى الغرب. انظر له: المرجع السابق، ص٦٠٨، ٦٠٩.

وأشار دنلوب، د. م. أن زكى وليدى فى دراسته عن رحلة ابن فضلان أظهر أن كلمة صقالبة لاتعنى السلاف فقط بل تطلق على الأتراك، (الفنلديين) وعلى الفنلديين وحتى على الشعوب الجرمانية. انظر له: المرجع السابق، ح٩ ص٢٧٦.

وإن كان كما سبقت الإشارة أن البعض اعتبر البلغار هم الصقالبة. فإن ابن خرداذبة ذكر أن الروس من الصقالبة. انظر له: المصدر السابق، ص٥١٤. وذكر ابن خلدون أن الروس من طوائف الترك وأنهم يجاورون الروم فى مواطنهم، وبلادهم تجاور بلاد أذربيجان. انظر له: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الخامس، ص٦٠١. أما ياقوت الحموى، فقد عرف الروس بأنهم أمم كثيرة وأنواع شتى وبلادهم متاخمة للصقالبة والترك وأن لهم لغة مستقلة ودين وشريعة لايشاركهم فيها أحد. انظر: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٧٩.

أما بالنسبة لبلاد الخزر، فقد حدد دنلوب أراضيهم بأنها قامت فيما بين مجرى الفولجا الأدنى والسفوح الشمالية لجبال القوقاز. وامتدت إلى الأراضى القائمة حول أزوف، وفى القرن التاسع الميلادى إلى ما وراء غربى مدينة كييف وسط الدينبر. وذلك فى الوقت الذى مارست فيه دولتهم السيطرة والنفوذ على القبائل فى الشرق حتى نهر جيحون. انظر: دنلوب: المرجع السابق، ص١١.

وعن تلك الأجناس ومواقعها انظرها مثبته على الخرائط (الأشكال ٣٧، ٣٨، ٣٩).

٩٩- ابن سعيد: المصدر السابق. ص١٤٦. ومن الطبيعى أن يكون هناك غيرهم الكثير فى مصر، حيث كان يُفضل الصقالبة على الأتراك، بل إن العنصر التركى كان يستخدم فى حالة عدم وجود الصقلبى. انظر: أحمد أمين: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٠٣.

وأشار المقدسي إلى أن الصقالبة كانوا يحملون إلى الأندلس، فيخصون، ثم يخرجون إلى مصر. انظر له: المصدر السابق، ص٢٤٣.

١٠٠- انظر: ص (   ).

١٠١- الجوذري: المصدر السابق، ص٣.

١٠٢- المصدر نفسه: ص١٣.

١٠٣- عنهم انظر: المصدر نفسه: ص١٤، ٤١؛ وانظر: ابن ظافر: المصدر السابق، ص١٣؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٠١.

١٠٤- انظر على سبيل المثال: ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٨٤؛ علي إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٣؛ علي حسن الخربوطلي: المرجع السابق، ص١٤١؛ بوزورث، كليفورد. أ: المرجع السابق، ص٧٩.

١٠٥- كما ورد على سبيل المثال عند ابن دقماق. انظر له: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص٣٥.

١٠٦- راجع: أيمن فؤاد سيد: المرجع السابق، ح٩ ص٧٢.

١٠٧- عن حارة الصقالبة في صقلية، انظر. ابن حوقل: المصدر السابق، ص١١٤.

١٠٨- أحمد مختار العبادي: الحياة الاقتصادية في الدولة الإسلامية ، ص٣٦٧.

١٠٩- ابن عبد الظاهر: المصدر السابق، ص٥٧. وعن درب الصقالبة. انظر أيضاً: ابن تغري بردي: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٥٢.

١١٠- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ح٣ ص٤٥؛ وعن "الأساتذة المحنكون". انظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، ص ٦٥، ٦٦.

١١١- المسعودي: المصدر السابق، الجز الثاني، ص٤؛ ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤١٦.

١١٢- انظر: ص (   ).

١١٣- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص١٥٤.

١١٤- المسعودي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٢٠٥.

١١٥- انظر: السيد الباز العريني: المرجع السابق، القسم الأول، ص١٠٠.

١١٦- كان من أهمها أنواع الفراء الفاخرة. راشد البراوي: المرجع السابق، ص٢٥٤؛ سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص٥٩٦.

١١٧- راشد البراوي: المرجع السابق، ص٢٥٤. ومن الجدير بالذكر أنه كان للروس علاقات تجارية ممتازة مع الدولة البيزنطية، بل وكان للتجار الروس حي خاص بالقسطنطينية للاستزادة. انظر: السيد الباز العريني: المرجع السابق، القسم الأول، ص١٠٤.

١١٨- هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٣٩.

١١٩- هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الثاني، ح١٣٥ ص ٣٩.

١٢٠- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص١٥٤، ١٥٥.

١٢١- ابن منقذ: الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السمرانى. مؤسسة دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام. الرياض. ١٩٨٧م. ص٣٤
١٢٢- راجع: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٥٤.
١٢٣- انظر: إدريس، الهادى. روجي: المرجع السابق. الجزء الثانى. ص٢٧٨، ح٥٧ من نفس الصفحة. وإن كانت تلك المعلومة مقتضبة وليس بين يدى الباحث ما يفسر وجود مثل تلك الحصر الكتانية (الأكلمة) الواردة من روسيا إلى مصر.
١٢٤- هيمنت مملكة الخزر على العديد من الأمم والقبائل والشعوب البربرية فى منطقة القوقاز. منها البلغار والغز والمجيار (الهنغاريون)، وكذلك سيطرت على المستوطنات القوطية والإغريقية فى القرم والقبائل الصقلبية فى الغابات الشمالية الغربية. انظر: محمد عبد الشافى محمد محمود المغربى: المرجع السابق، ص٤٣. وللاستزادة عن الأمم التى وقعت تحت سيطرة الخزر، انظر ما ذكره ص.ص ٤٣-٤٩.
١٢٥- انظر: ص ( ).
١٢٦- دنلوب. م.د: المرجع السابق، ص٢٥٦.
١٢٧- المرجع نفسه: ص٣٠٦.
١٢٨- المرجع نفسه: ص٣٣٧.
١٢٩- حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص٩٧.
١٣٠- انظر: المرجع نفسه: ص٩٧.
١٣١- جرجى زيدان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٢٣.
١٣٢- للاستزادة، انظر: حسنين محمد ربيع: المرجع السابق. ص٩٢.
١٣٣- من الجدير بالذكر أن ابن فضلان أشار إلى أن قبة ملك البلغار كانت مفروشة بالفرش الأرمنى. وأن تلك القبة كانت كبيرة جداً، وتتسع لألف نفس. انظر له: المصدر السابق، ص١٣١.
١٣٤- رنسيمان. ستيفن: ص٣٤٤. وللاستزادة عن علاقة البلغار بالدولة البيزنطية وتأثرهم بهم. انظر ما ذكره أيضاً. ص.ص ٣٤١-٣٥٠.
١٣٥- رايس. د.ت: المرجع السابق، ص٧٥.
١٣٦- محمد عبد الشافى محمد محمود المغربى: المرجع السابق. ص٥٣.
١٣٧- المرجع نفسه: ص٦٧. وللاستزادة عن علاقات مملكة الخزر مع الامبراطورية البيزنطية. انظر ما ذكره. ص.ص ٥٣-٩٠
١٣٨- دنلوب. د.م: المرجع السابق. ص١١.
١٣٩- المرجع نفسه: ص٣٠٧.
١٤٠- راجع عرض لتلك الاراء، ح( ) ص ( ).
١٤١- ابن خلدون: المصدر السابق. المجلد الرابع. القسم الخامس. ص٦٠١.
١٤٢- ابن خرداذبة: المصدر السابق، ص١٥٤.
١٤٣- حسين محمد ربيع: المرجع السابق، ٩٢.

١٤٤- ابن فضلان: المصدر السابق، ص١١٧؛ وانظر: بارتولد، و: المرجع السابق. ٨٤
١٤٥- محمد عبد الشافى محمد محمود المغربي: المرجع السابق، ص٢٤.
١٤٦- للاستزادة عن مناطق نفوذ الصقالبة. انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق ص٦٠٨؛ ابن فضلان: المصدر السابق، ص٢٢ من مقدمة المحقق، المسعودى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص٣،٤. وعن مناطق نفوذ البلغار: انظر: حسنين محمد ربيع: المرجع السابق، ص٩٢. وعن مناطق نفوذ الخزر. انظر: محمد عبد الشافى محمد محمود المغربى: المرجع السابق، ص٢٤.
١٤٧- الشعوب الأسكندناويين هم الدانمرقيون، والسويديون، والنرويجيون، وهم يعرفون باسم النورثمن أو الفيكنج. السيد الباز العرينى: تاريخ أوربا العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، بدون، ص٣٥٠، ٣٥١. وانظر الخريطة (شكل ٣٨).
١٤٨- انظر موقعها على الخريطة (شكل ٣٩).
١٤٩- ويج ، رينيه: المرجع السابق، ص٥٦، ٥٧.
١٥٠- سوف يشار إلى زخارف التحف المصرية والاسكندناوية موثقة بالصور والأشكال فى الجزء الخاص بالتأثيرات الفنية الوافدة على مصر.
١٥١- السيد الباز العرينى: المرجع السابق ص٣٥١. وانظر موقع السويدين على الخريطة (شكل ٣٩)، وموقع بلاد الصقالبة على الخريطة (شكل ٣٧).
١٥٢- انظر: هايد، ف: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٧٥، ٧٦.
١٥٣- راجع: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ح٢، ص٢٠٩.
١٥٤- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٧٩.
١٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٨١. وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين روسيا وإسكندناوة مع آسيا الوسطى. راجع ما ذكره، ص.ص ٧٤-٨٤ من نفس المرجع والجزء.

المبحث الثانى:

١٥٦- محمود على مكى: بحث بعنوان "مظهر من مظاهر العلاقات بين مصر الفاطمية والأندلس خلال القرن الحادى عشر الميلادى طبقا لوثائق جديدة مخطوطة"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس - ابريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م ص١٢٣٩.
١٥٧- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص١٥.
١٥٨- دخلت قوات بلج بن بشر إلى الأندلس لمساندة العرب هناك ضد البربر، أما تلك القوات المصرية التى دخلت معه فكان بلج قد قام بتعبئتهم عند مروره بمصر متوجهاً إلى الأندلس. المرجع نفسه: ص١٦.
١٥٩- محمد بن شريفة: بحث بعنوان "الأندلس فى آثار المبدعين والدارسين المصريين"، ندوة العلاقات الثقافية بين مصر والمغرب، الندوة الثانية، القاهرة ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٣٣٤.

١٦٠- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص١٦: وانظر: محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص٣٣٤.
١٦١- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص١٨.
١٦٢- المرجع نفسه: ص١٩.
١٦٣- للاستزادة عن وقعة الربض بقرطبة. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الخامس، ص٤١٣، ٤١٤.
١٦٤- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام.ص١٦٧.
١٦٥- المرجع نفسه: ص١٦٩.
١٦٦- أوفد الخليفة المأمون القائد عبد الله بن طاهر على رأس جيش من الخراسانيين لطرد الأندلسيين من الإسكندرية، وقد استطاع حصارها، وحذرهم بحربهم إن لم يدخلوا في طاعته فأجابوه وسألوه الأمان على أن يخرجوا عنها إلى بعض أطراف الروم التي ليست من بلاد الإسلام، وانتهى أمرهم برحيلهم، ونزلوا بجزيرة أقريطش واستقروا بها. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الخامس، ص٤٨٠.
١٦٧- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، الجزء الثاني، ص٦٠٨.
١٦٨- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٢٢.
١٦٩- أحمد مختار العبادي: سياسة الفاطمين نحو المغرب والأندلس، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
١٧٠- من الجدير بالذكر أن الخلاف بين بني أمية وبني هاشم قديم في الجاهلية والإسلام، وكان العلويون يعتقدون أن الأمويين اغتصبوا حقهم في الخلافة، وعندما قامت الدولة الفاطمية في بلاد المغرب ومصر، زاد حقد الأمويين في الأندلس على هذه الدولة الشيعية، بسبب اختلافهم وإياهم في المذهب الديني، وبسبب العداء التقليدي بين البيتين الهاشمي والأموي، وقرب الدولتين بعضهما من بعض. حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٢٤٨.
١٧١- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص١١٦.
١٧٢- انظر: ص (   ).
١٧٣- النعمان بن محمد (القاضي): المصدر السابق، ص١٩٠، ١٩١.
١٧٤- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٢١٤.
١٧٥- هو الوليد بن هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الأموي. المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٦٠. وكني بأبي ركوة. لركوة كان يحملها في أسفاره على طريقة الصوفية، وهو قريب في النسب من الخليفة الأموي هشام الأموي صاحب الأندلس، وذكر ابن الأثير أن المنصور بن أبي عامر عندما استولى على هشام المؤيد. وأخفاه، تتبع من يصلح من أهله للملك، فقتل بعضهم. وهرب البعض الآخر، وكان أبو ركوة ممن هرب، وكان عمره آنذاك قد زاد عن العشرين سنة، وقصد مصر، ثم سار إلى مكة واليمن ثم عاد إلى مصر، ونزل على بني قرة حيث أعلن خروجه على الخليفة

الحاكم. انظر له: المصدر السابق. المجلد الثامن. ص٤٢، وانظر: ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الاول. ص٦٩

١٧٦ – محمد جمال الدين سرور: سياسة الفاطميين الخارجية. ص٢٢٣. ٢٢٤. وللاستزادة عن خروج أبو ركوة عن الخليفة الحاكم. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد الثامن، ص.ص ٤٢-٤٦؛ المقريزي: المصدر السابق. الجزء الثاني. ص.ص ٦٠-٦٦.

١٧٧ – المراكشي: (ابن عذاري): المصدر السابق، الجزء الأول. ص٢٦٩. ٢٧٠

١٧٨ – أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩.

١٧٩ – وهو يبدأ من سقوط الدولة الأموية في الأندلس سنة ٤٢٢هـ حتى قيام دولة المرابطين فيها، وقد قدر بعض الباحثين عدد الأسر التي حكمت الأندلس في هذه الفترة بثلاث وعشرين أسرة. وللاستزادة عنهم. انظر: بوزورث، كليفور. أ: المرجع السابق. ص.ص ٣٦-٤١.

١٨٠ – أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٢١٧، ٢١٨.

١٨١ – ابن خلدون: المصدر السابق، المجلد الرابع، القسم الثاني، ص١٩٧.

١٨٢ – محمود علي مكي: المرجع السابق، ص١٢٥٠، ١٢٥١

١٨٣ – أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٢١٧، ٢١٨.

١٨٤ – للاستزادة عن نصوص هذه الرسائل. انظر: محمود علي مكي: المرجع السابق، ص ١٢٥٨، ١٢٥٩.

١٨٥ – ابن الزبير: المصدر السابق، ص٧٥.

١٨٦ – المصدر نفسه: ص٨٠، ٨١.

١٨٧ – أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٨٧.

١٨٨ – هناك أدلة تؤكد تواجد الخزر في الأندلس، بل وكانت هناك صلات بين أمويي الأندلس مع بلاد الخزر. انظر: دنلوب،د.م: المرجع السابق، ص١٩٨.

١٨٩ – أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٤٩.

١٩٠ – أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٨٨.

١٩١ – راشد البراوي: المرجع السابق، ص٢٣٢.

١٩٢ – السد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية في العصر الفاطمي، ص١٢١.

١٩٣ – حسين خضيرى أحمد: المرجع السابق، ص١٢٦؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي في العصر العباسي، ص١٢٨.

١٩٤ – الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٥٦٢.

١٩٥ – الصواف: وهي على الأرجح إشارة إلى عملة في تجارة الصوف.

١٩٦ – ابن بشكوال: كتاب الصلة، القسم الأول، الجزء الثالث، المكتبة الأندلسية، عدد (٤)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٥٣، ٣٥٤.

١٩٧ – الجوهري: وهي في الأغلب إشارة إلى عمله في تجارة الجواهر.

١٩٨ – ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الثاني، الجزء العاشر، ص٤٦٠.

١٩٩- البزاز: وهي على الأرجح إشارة إلى عمله فى تجارة الثياب.
٢٠٠- ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الثانى، الجزء العاشر، ص٦٢٢.
٢٠١- المصدر نفسه: القسم الأول، الجزء الثانى، ص١٠٦.
٢٠٢- بروفنسال. ليفى: الحضارة العربية فى أسبانيا، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٧٥، ٧٦؛ وانظر: حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، ص١٣٣.
٢٠٣- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة، ص٣٩١، ٣٩٢.
٢٠٤- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص٨٤.
٢٠٥- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى فى العصر العباسى، ص١٣٢.
٢٠٦- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٢؛ أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٣٨٨؛ أميمة أحمد السيد: المرجع السابق، ص١٤٩.
٢٠٧- انظر: أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص٨٦.
٢٠٨- راجع : جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٣.
٢٠٩- هناك أسماء عديدة لتجار خرجوا من الأندلس إلى هذه البلدان، وكذلك عديد من تجار هذه البلدان وفدوا على الأندلس. راجع على سبيل المثال السيد عبد العزيز سالم، عن التجار الذين رحلوا من الأندلس إلى العراق. ص.ص ١٣٠-١٣٢ من المرجع السابق. وعن التجار العراقيين الذين وفدوا إلى الأندلس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص١٣٦. وعن التجار الفرس الذين رحلوا إلى الأندلس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص١٣٥. وعن التجار الأندلسيين الذين وفدوا إلى بلاد فارس. انظر له أيضاً: المرجع نفسه، ص١٣١، ١٣٢. وعن علاقة الأندلس التجارية مع الصين. انظر: بدر الدين، و.ل.حى: العلاقات بين العرب والصين، ص٥٦؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٣١.
٢١٠- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص٨٩.
٢١١- بروفنسال. ليفى: المرجع السابق، ص٧٤.
٢١٢- ابن حوقل: المصدر السابق، ص١٠٥.
٢١٣- المصدر نفسه: ص١٠٩.
٢١٤- أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص٨٨، ٨٩؛ وانظر: بروفنسال، ليفى: المرجع السابق، ص٧٥، ٧٦.
٢١٥- أحمد مختار العبادى: الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية، ص٣٦٥.
٢١٦- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤٢٧.
٢١٧- ابن المأمون: المصدر السابق، ص٧٧؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٧٤.

٢١٨- وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص٢١٨.
٢١٩- انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦م. ص٥٩.
٢٢٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس. ص١٠٦؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٤٣.
٢٢١- المرجع نفسه: ص١٣٣، ١٣٤.
٢٢٢- للاستزادة عن المصريين الذين وفدوا على الأندلس. انظر: أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص.ص٥٧-٥٩.
٢٢٣- للاستزادة عن الأندلسيين الذين وفدوا علىمصر. انظر: ابن بشكوال: المصدر السابق، القسم الأول، الجزء الأول، ص٢٠، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٣؛ القسم الأول، الجزء الثاني، ص٧٢؛ القسم الأول، الجزء الثالث، ص١٣٢، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٩، ١٦٦، ١٧٤؛ القسم الأول، الجزء الرابع: ص٢٠٢، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٤؛ القسم الأول الجزء الخامس، ص٢٥٨، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٨٢؛ القسم الثاني، الجزء السادس، ص٣٣٢، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٦٩، ٤٠٥، ٤٦٠، ٤٩٧؛ القسم الثاني الجزء التاسع، ص٥٣٠، ٥٣٩، ٥٦١؛ القسم الثاني، الجزء العاشر، ص٦٧٠، ٦٩٣. وانظر أيضاً: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٣٢٩؛ أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص.ص ٤٩-٥٢؛ جمال الدين الشيال: الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية، ص١٤٩؛ محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص.ص ٣٣٥-٣٣٩؛ سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ص٣٢٩.
٢٢٤- يرى بعض الباحثين أن السبب في استمرار الصلات بين الأندلسيين والمصريين وعدم انقطاعها حتى في عهد الفاطميين خصوم الأمويين في الأندلس، أن ذلك يرجع إلى كون مصر تقع في طريق الحجاج الأندلسيين،ولابد لهم من المرور بها. محمد بن شريفة: المرجع السابق، ص٣٣٥.
٢٢٥- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة، ص٣٨٩، ٣٩٠.
٢٢٦- حسين مؤنس: بحث بعنوان "تطور العمارة الإسلامية في الأندلس"،حوليات كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الأول، مايو ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥١م، ص١٨٦.
٢٢٧- عثمان عثمان إسماعيل : مولد وموطن الفن العربي الإسلامي وروافده شرقاً وغرباً، ص١٣.
٢٢٨- سيديول، ل. أ: المرجع السابق، ص١٦٤.
٢٢٩- راجع: بروفنسال، ليفي: المرجع السابق، ص.ص ٥٤، ٩٥؛
Ewert,Christian., Eastern, Orinted Traditionalism in Western Islamic Architecture: From the Caliphate of Cordoba to the

Almohads, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, pp. 233-238.

٢٣٠- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس. الجزء الأول، ص٤٨. وللاستزادة عن القصور التى أنشأها عبد الرحمن الداخل فى الأندلس تشبهاً بالقصور الأموية فى الشام. انظر له: بحث بعنوان "التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول. دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩١م، ح١٧ ص٤٥٠.

٢٣١- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس. الجزء الأول، ص٥٣. كما فسرت سعاد ماهر قوة التأثيرات الشامية فى العمارة الأموية بالأندلس، بهجرة العمال والصناع الذين وفدوا على الأندلس عقب انهيار الدولة الأموية فى المشرق،وأن هؤلاء الصناع والعمال التحقوا بخدمة الأمراء الأمويين فى الأندلس. انظر لها: المرجع السابق، ص٥٨.

٢٣٢- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية، ص٤٥٠.

٢٣٣- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى فى العصر العباسى، ص١٤٥؛ قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس، الجزء الأول، ص٥٦.

٢٣٤- زرياب: هو أبو الحسن على بن رافع، أطلق عليه زرياب لسواد لون بشرته وفصاحة لسانه تشبيها له بطائر أسود الريش حسن الصوت. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى، الجزء الثانى، ص٤١٤. وكان قد هرب من بغداد خوفا من إسحاق الموصلى بعد أن استحوذ منه على إعجاب الخليفة هارون الرشيد، فرحل إلى القيروان ونزل فى بلاط الأمير الأغلبى زيادة الله الأول، ثم دعاه الأمير الأموى الحكم الأول (١٨٠-٢٠٦هـ) إلى الأندلس، وسار زرياب وأولاده ونزلوا فى ميناء الجزيرة، ثم توفى الأمير الحكم فأرسل إليه ابنه عبد الرحمن الأوسط، يعلمه بأنه منفذ وعد أبيه له، وكتب إلى عماله أن يحسنوا استقباله ويسهلوا له الطريق إلى قرطبة، وأنزله فى دار فخمة. المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٤١٦.

٢٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٣٣، ٣٤.

٢٣٦- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية، ص٣٥٣.

٢٣٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٣٤، ٣٥.

٢٣٨- راجع: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٢٤١.

٢٣٩- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق. ص٤٥٧.

٢٤٠- راجع: المرجع نفسه: ص ٤٥٤، ٤٥٥.

٢٤١- راجع: المرجع نفسه، ص٤٥٦.

٢٤٢- للاستزادة، انظر: المرجع نفسه، ص٤٥٧، ٤٥٨.

٢٤٣- للاستزادة، انظر: السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "العمارة الإسلامية فى الأندلس وتطورها"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثانى، دار الغرب اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢م، ج٣٠، ٣٣.
٢٤٤- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى فى عصر الدولة الأموية، ص٤٥٩.
٢٤٥- المرجع نفسه: نفس الصحفة.
٢٤٦- سوف يشار عند تناول بعض الفنون التطبيقية الأندلسية إلى جوانب من التأثيرات العباسية عليها. وقد فسر بعض العلماء قوة التأثيرات العراقية على الفنون الأندلسية بأن التجار والفنانين وطلاب العلم الذين كانوا يترددون بين بغداد وقرطبة، كانوا يحملون معهم إلى الأندلس تحفاً عراقية إما للإهداء أو الاستعمال الشخصى أو للبيع، فانتشرت الأساليب الزخرفية العباسية فى الأندلس، وقد تمثل ذلك على وجه الخصوص فى الخزف والعاج، والنسيج. انظر: المرجع نفسه، ص٤٥٩،٤٦٠.
٢٤٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٤٦؛ وانظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ٥٨.
٢٤٨- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "فضل مصر على صناعة السجاد فى اسبانيا"، مجلة المجلة، العدد الحادى عشر، نوفمبر ١٩٥٧م، ص٦٠؛ أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص٩٩.
٢٤٩- فريد شافعى: زخارف وطرز سامراء، ص٢٤.
٢٥٠- السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس، الزجء الأول، ص٥٩.
٢٥١- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص١٩.
٢٥٢- عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص٣٦٤.
٢٥٣- مع الأخذ فى الاعتبار أن الوجه القمرى المستدير كان هو السائد فى تصاوير سامراء (الأشكال ٢٠، ٢٣-٢٥، لوحة ٢٠)، بينما لم يكتب له السيادة فى رسوم الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى (الأشكال ١١٢ أ - ز).
٢٥٤- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "التصوير الإسلامى فى الأندلس وعلاقته بالتصوير المصرى"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة ١٩٧٩م، ص٣٢١.
٢٥٥- كانت قلعة أيوب Calatayub من مراكز صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بالأندلس، وقد اشتهرت بتصدير هذا النوع من الخزف إلى الخارج. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٦؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٨٣. كما اشتهرت مالقة أيضاً بصناعة هذا النوع من الخزف وتصديره إلى الخارج. انظر: السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربى، ص١٤٣.
٢٥٦- المرجع نفسه: ص١٣٣، ١٣٤.
٢٥٧- عن نماذج الخزف الأندلسى. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق. (الأشكال ٣٧٤-٣٨٤).

٢٥٨- المرجع نفسه: ص٢٨٣.
٢٥٩- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٣٢.
٢٦٠- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص٢٢٧. وعن تأثر الخزف الأندلسي بالخزف العراقي. راجع. حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية. ص١٨٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس. ص٨٤؛ بروفنسال، ليفي: المرجع السابق، ص٨٥، ٨٦؛ سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام. ص٢٢٣، ٢٣٤.
٢٦١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص٨٤.
٢٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي ،ص٧١.
٢٦٣- راجع: السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية. ص٤٦٠؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٢٨٣.
٢٦٤- وجدان علي بن نايف: المرجع السابق، ص٢١٥.
٢٦٥- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص١٠٤.
٢٦٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٦٠.
٢٦٧- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي، ص١٤٢.
٢٦٨- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٣٦٥.
٢٦٩- سحر عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "دور الطرز في الأندلس في عصر دولة بني أمية"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير ١٩٩٥م، ص١٧٠. وللاستزادة عن دار الطراز الخاصة بقرطبة راجع ما كرته، ص.ص ١٧٠-١٧٣.
٢٧٠- المرجع نفسه: ص١٧٦.
٢٧١- بروفنسال. ليفي: المرجع السابق، ص٧٥، ٧٦.
٢٧٢- الثياب المعينة: هي ما كانت تزخرف بنقط صغيرة تشبه عيون الوحش أو تلك التي تزخرف بزخارف هندسية على هيئة المعين. محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ح٢ ص١٢٤.
٢٧٣- الخمر: ما تغطي به النساء رأسها. المرجع نفسه: ح٣ من نفس الصفحة.
٢٧٤- العتابي: نسبة إلى حي العتابية ببغداد. المرجع نفسه، ص١٢٤.
٢٧٥- المعاجر: ما كانت النساء يشدونها على رؤوسهن أو يلتحفن بها. المرجع نفسه، ح١ ص١٢٤.
٢٧٦- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٥٦٢.
٢٧٧- ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس. ص١١٩.
٢٧٨- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٧٦، ١٧٧.
٢٧٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٤٢.
٢٨٠- أحمد مختار العبادي: المرجع السابق، ص٣٦٥.
٢٨١- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني. ص٥٣٧.

٢٨٢- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٧٧.
٢٨٣- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٥٥٧.
٢٨٤- أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٨٩.
٢٨٥- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثاني، ص٥٦٠.
٢٨٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٢٤.
٢٨٧- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٤٩.
٢٨٨- السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية، ص١٥٨، ١٥٩.
٢٨٩- بالباس، ليوبولدو توريس: الفن المرابطي والموحدي، ترجمة سيد غازي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص٦٢.
٢٩٠- السيد عبد العزيز سالم: تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي، ص١٤٩.
٢٩١- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية، ص٤٦٢.
٢٩٢- لتلك القطعة أهمية خاصة ستتضح عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر في العصر الفاطمي، كما نوجه العناية أن الاستطراد في تناول بعض الخصائص الفنية الأندلسية أو تناول وصف تحف أندلسية كان من الضروريات التي فرضتها طبيعة دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ووجد الباحث أنه من الأجدر تناول مثل تلك الأمور الفرعية - والتي لا تستقيم الدراسة الا بذكرها- في هذا الباب من الدراسة، إذ يضيق المجال عند الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على مصر بسرد مثل تلك الأمور.
٢٩٣- سحر عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٧٣؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٦١.
٢٩٤- برونفسال، ليفي: المرجع السابق، ص٨٦.
٢٩٥- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٥٩، ٤٥٠.
٢٩٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٦٣.
٢٩٧- راجع: أحمد الطوخي: المرجع السابق، ص٨٩.
٢٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٠٧، ٢٠٨.
٢٩٩- إبراهيم أحمد العدوي: بحث بعنوان: "نشاط أساطيل الدول العربية في شرقي البحر المتوسط"، مجلة المجلة، العدد (١٩)، السنة الثانية، يولية ١٩٥٨م، ص٤٠.
٣٠٠- كان ذلك في عهد زيادة الله (الأول) بن الأغلب (٢٠١-٢٢٣هـ/ ٨١٦-٨٣٧م)
٣٠١- ريتزتيانو، أمبرتو: بحث بعنوان "تأملات في حضارة المسلمين بصقلية وإحياء الدراسات العربية بها"، مجلة المجلة، العدد (٣٢)، السنة الثالثة، محرم ١٣٧٩، أغسطس ١٩٥٩م، ص٦٥؛ وللاستزادة عن فتح الأغالبة لصقلية. راجع: سيديو،ل.أ: المرجع السابق، ص.ص ٢٤٢-٢٤٤.
٣٠٢- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٧٩.

٣٠٣- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية. ص٩٩، ١٠٠.
٣٠٤- يقال لها أيضاً مسينى أو مسينة. عرفها ياقوت الحموى بأنها بليدة على ساحل جزيرة صقلية مما يلي الروم مقابل ريو، وهو بلد في بر القسطنطينية. انظر له: المصدر السابق. الجزء الخامس، ص١٣٠، ١٣١.
٣٠٥- أمينة أحد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٧٩، ٣٨٠.
٣٠٦- المسبحي: المصدر السابق، ص٤١.
٣٠٧- سليمان مصطفى زبيس: إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقاتها مع الخارج في عهد الفاطميين. ص٥٩٤.
٣٠٨- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٢٨.
٣٠٩- ابن ميسر: المصدر السابق، ص٩٣.
٣١٠- حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٦١٣.
٣١١- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٠٠، ١٠١.
٣١٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢٢٠.
٣١٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٦٦، ٦٧.
٣١٤- أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص٣٨١.
٣١٥- ابن الزبير: المصدر السابق، ص٢٤٢؛ المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٥.
٣١٦- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص٢٩٠.
٣١٧- ريتزيتانو. أمبرتو: المرجع السابق، ص٦٥.
٣١٨- سعاد ماهر: النسيج الإسلامي، ص٨٧.
٣١٩- ريتزيتانو. أمبرتو: المرجع السابق، ص٦٦.
٣٢٠- ريتزيتانو. أمبرتو: المرجع السابق، ص٦٧.
٣٢١- راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "التصوير"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية. القاهرة ١٩٧٠م، ص٢٨٩؛ التصوير الإسلامي في العصور الوسطى. ص.ص ٨٢-٨٦؛ أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص.ص ٧٣-٧٥.
٣٢٢- راجع: سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٧٥.
٣٢٣- عن هذه العمائر انظر: عبد المنعم رسلان: الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا، الكتاب الجامعي [٤]، تهامة، جدة، ١٩٨٠م. ص٣٩؛ عبد المنعم عبد العزيز: بحث بعنوان "المساجد في صقلية"، مجلة رسالة المسجد. المجلد الأول، العدد الثاني، فبراير ١٩٧٩م، ص٤٧.
٣٢٤- ريتزيتانو. أمبرتو: المرجع السابق، ص٦٧.
٣٢٥- رتيزتيانو. أمبرتو: بحث بعنوان "مساهمة بعض مسلمي صقلية في ثقافة مصر الفاطمية"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة. الجزء الأول، مارس - ابريل ١٩٦٩م. مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٢٢٣.
٣٢٦- للاستزادة عنهم، انظر: المرجع نفسه، ص.ص ٢٢١-٢٢٤.

٣٢٧- المرجع نفسه: ص٢٢٣، ٢٢٤.
٣٢٨- المرجع نفسه: ص٢٢٥.
٣٢٩- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤٧٨.
٣٣٠- عطية القوصى: المرجع السابق، ص١١٦.
٣٣١- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص١١٨.
٣٣٢- راشد البراوى: المرجع السابق، ص٤٧؛ عفاف سيد صبرة: العلاقات بين الشرق والغرب- علاقة البندقية بمصر والشام فى الفترة من ١١٠٠-١٤٠٠م، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٨٢.
٣٣٣- عطية القوصى: المرجع السابق، ص١١٧؛ وانظر: منير عبد الملك: المرجع السابق، ص٥٧.
٣٣٤- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١١٩، ١٢٠. ومن الجدير بالذكر أن إحدى المقاطعات الإيطالية وهى قلورية خضعت لحكم الفاطميين وهم بإفريقية حيث تم غزوها فى عهد الخليفة المنصور على يد واليه على صقلية أبى الغانم الحسن بن أبى الحسين بن على الكلبى. انظر: حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص١٠٠. وقد كان الامبراطور البيزنطى يبعث للفاطميين فى كل عام بالهدايا الثمينة والجزية والخراج عن هذه المقاطعة. راجع: النعمان بن محمد (القاضى): المصدر السابق، ص٣٦٦، ٣٦٧.
٣٣٥- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص٨٣، ٨٤. وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية والبندقية. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٢٣، ٢٢٤.
٣٣٦- عفاف سيد صبره: المرجع السابق، ص٢١٥.
٣٣٧- محمدجمال الدين سرور: مصر فى عصر الفاطميين، ص٣٢٤.
٣٣٨- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص٨٣. وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وجنوة. انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١١٩؛ راشد البراوى: المرجع السابق، ص.ص ٢١٧-٢١٩.
٣٣٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١١٩؛ وللإستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وأمالفى. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢١٥، ٢١٦.
٣٤٠- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص٢١٥.
٣٤١- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١١٩؛ وللاستزادة عن العلاقات التجارية بين مصر الفاطمية وبيزة. انظر: راشد البراوى: المرجع السابق، ص.ص ٢١٩-٢٢٣.
٣٤٢- أحمد دراج: بحث بعنوان "الوثائق العربية المحفوظة فى دور الأرشيف الأوربية (مصر الإسلامية)"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الأول، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٢١.
٣٤٣- راجع: راشد البراوى: المرجع السابق، ص٢٣٢؛ حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص٦٠٩؛ أمينة أحمد الشوربجى: المرجع السابق، ص٣٨٨.
٣٤٤- راجع: السيد الباز العرينى: تاريخ أوربا العصور الوسطى، ص٣٧٨.

٣٤٥- بدأت الحروب الصليبية في عهد الخليفة الفاطمي المستعلى بن المستنصر (٤٨٧-٤٩٥هـ/ ١٠٩٤-١١٠١م). انظر: محمد العروسي المطوي: الحروب الصليبية في المشرق والمغرب. الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٢م، ص١٦.

٣٤٦- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق. ص٣٧٣.

٣٤٧- كان وليم الصوري رئيساً لأساقفة صور في سنة ٥٧١هـ/١١٧٥م، وقد نُعت بالصوري نسبة إلى هذه المدينة بساحل الشام، وقد وضع ثلاثة كتب تاريخية منها كتابه المهم "الحروب الصليبية". وقد قام حسن حبشي بترجمته في أربعة أجزاء، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة تاريخ المصريين، تحت أرقام (٤٥، ٥٥، ٦٨، ٧٧). للاستزادة عنه انظر: الجز الأول، ص.ص ٩-٥٦.

٣٤٨- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص٧، وللاستزادة عن مشاهدات وليم الصوري للقصور الفاطمية. انظر: فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص٣٤، ٣٥.

٣٤٩- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي، تاريخه وخصائصه، بغداد، بدون، ص١١٩، ١٢٠؛ عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "أرنولد فون هارف"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٨١.

٣٥٠- عن أثر الفنون الإسلامية في الغرب المسيحي. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص.ص ٣٨٢-٣٩٩. وانظر أيضاً ما أورده من مراجع في هذا الشأن.

٣٥١- من الجدير بالذكر أنه كان للحروب الصليبية ثمة تأثيرات على الحياة الاجتماعية في مصر خلال العصر الأيوبي. انظر: المرجع نفسه: ص.ص ٣٧٥-٣٧٨. وكذلك ثمة تأثيرات على العمائر الحربية الأيوبية بمصر. انظر: المرجع نفسه، ص٣٩٩.

٣٥٢- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢١٠.

٣٥٣- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص٥٩٥.

٣٥٤- عفاف سيد صبرة: المرجع السابق، ص٨٢.

٣٥٥- صابر محمد دياب: المرجع السابق، ص٨٩.

٣٥٦- انظر: ابن فضلان، المصدر السابق، ج٤ ص١١٥.

٣٥٧- السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوربية. القسم الأول، ص٩٥. وعن تميز صناعة المنسوجات الصوفية بانجلترا خلال العصور الوسطى. انظر ما ذكره ص١٣٤.

٣٥٨- المقريزي: اتعاظ الحنفا، الجزء الثاني، ص١٣٦.

٣٥٩- المصدر نفسه: ج٢ من نفس الصفحة والجزء. ومن الجدير بالذكر أن تلك الكلمة وردت برسم آخر في بعض المصادر "نبكي". وعليه نسبت تلك الثياب إلى قرية النبك بالشام. انظر: ص (   ).

٣٦٠- عطية القوصي: المرجع السابق، ص٢١١.

٣٦١- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٦٢، ١٦٣.

٣٦٢- راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، ص٢٥.

٣٦٣- راجع: السيد الباز العريني: المرجع السابق، القسم الأول، ص٩٥.
٣٦٤- انظر: كاهن، كلود: ملخص بحث بعنوان "تجار القاهرة الأجانب في عهد الفاطميين والأيوبيين"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الثاني، مارس / أبريل ١٩٦٩م. مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٨٧١، ٨٧٢.
٣٦٥- محمد جمال الدين سرور: مصر في عصر الفاطميين، ص٣٢٥.
٣٦٦- راشد البراوي: المرجع السابق، ص٢٧٠، ٢٧١.
٣٦٧- أحمد دراج: المرجع السابق، ص١٢١.
٣٦٨- المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص٤٤٤.
٣٦٩- سلام شافعي محمود: المرجع السابق، ص١٤٤.
٣٧٠- راشد البراوي: المرجع السابق، ص١٢٣، ١٢٤.
٣٧١- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٨٠.
٣٧٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٨٠.

الباب الثانى

التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر

الفصل الأول: التأثيرات الفنية الوافـــدة علـــى الفنـــون التطبيقية.

الفصل الثانى: التأثيرات الفنية الوافدة علـــى زخـــارف العمائر

الفصل الثالث: دراسة تحليلية للعناصر الزخرفيـــة فـــى ضوء بعض أبعـــاد للتـــأثيرات الفنيـــة الوافدة

الفصل الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية

المبحث الأول : التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف والفخار

المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب والعاج والعظم

المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على الجص والحجر والرخام

المبحث الرابع: التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور الصخرى

المبحث الخامس: التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن.

المبحث السادس: التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج والأبسطة

المبحـــث الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف والفخار:

على الرغم من أن ميدان الخزف بوجه عام والخزف الإسلامي على وجه الخصوص يعد من أكثر المجالات التي شغلت حيزاً ليس بالقليل في الدراسات الآثارية، سواء فيما أفرد لهذا الفن من دراسات خاصة، أو فيما دون من دراسات عن الفنون بوجه عام. فلا يزال هذا الحقل من الفنون يعد من أعقد فروع الدراسات الآثارية، بل وربما أكثرها إبهاماً وغموضاً[1].

ويقتضي الحال قبل الشروع في تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية- في الفترة قيد البحث- إلقاء الضوء على هذا الفن بمصر قبل العصر الإسلامي، لما لذلك من أهمية سوف تتضح فيما بعد. وواقع الأمر أنه رغم ميل بعض العلماء إلى اعتبار فن الخزف من الصناعات التي كانت مزدهرة في مصر الفرعونية، وأن للفراعنة الفضل في ابتكار تزجيج الأواني الخزفية[2]، فقد شكك البعض الآخر أن يكون هذا النوع من الفنون قد شهد ازدهاراً وتقدماً في مصر الفرعونية، وأنه بمقارنة ما أنتجته مصر الفرعونية مع ما أنتج في بلاد الرافدين، يتضح أن المنتجات المصرية لم تبلغ ذلك التقدم الذي كانت عليه المنتجات في بلاد الرافدين، ونظراً لعدم تطور فن صناعة الخزف في مصر، ظل ذلك الفن من الصناعات الشعبية التي لم يقبل عليها علية القوم[3].

ومن ناحية أخرى فقد أرجع بعض الباحثين فضل ابتكار تزجيج الأواني الخزفية إلى سورية المعتقد أنها صاحبة ابتكار فن صناعة الزجاج[4]، وأن طلاء الأواني الخزفية بالطلاء الزجاجي قد انتقل من سوريا في نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد إلى كريت ثم وصل إلى مصر في أول عهد الأسرات، بل ومن المعتقد أن الأواني الخزفية المزججة التي اكتشفت في منطقة أبيدوس ما هي إلا أواني مستوردة لأنها تبدو شبيهة بالأواني السورية[5]. كما يرى بعض الباحثين أن المنتجات الخزفية الجيدة (اللامعة) لم تصنع في مصر حتى القرن السادس قبل الميلاد عندما استوطن الخزافون الإغريق منطقة نوقراطيس[6] فصنعوا بها أواني متقدمة من كل شكل[7].

وبدون الدخول في تفاصيل لاتعنينا عن الخزف في مصر الفرعونية، فيمكننا الحكم وباطمئنان أنه حتى لو جاز الحديث عن تقدم وازدهار لهذا الفن في مصر الفرعونية، فمما لاشك فيه أن تلك الصناعة كانت أقل رقياً وازدهاراً بها من مناطق أخرى في العالم القديم، ونخص بالذكر منها الصين[8]، والعراق[9]، وإيران[10].

وعلى أية حال فيجب الا ينظر إلى عدم ازدهار فن الخزف في مصر الفرعونية بالمقارنة بغيره مما وصلنا من بعض الحضارات القديمة على أنه شيء يشين الحضارة المصرية القديمة وإبداعات فنانيها، فإنجازات مصر الفرعونية في أكثر المجالات وإسهاماتها في تاريخ تطور الإنسانية أمر لايحتاج إلى تدليل. وتفوق أقطار أخرى في مجالات بعينها كفن الخزف أمر وارد، خاصة وأن هذا النوع من الفنون يدخل في أسباب ازدهاره وتطوره عوامل أخرى غير إبداعات الفنان وإمكاناته؛ ومن ذلك على سبيل المثال الطينة الصالحة لإنتاج هذا النوع من الصناعات، فمما لاشك فيه أن العجينة المتماسكة يسهل تشكيلها

وتمتاز برقتها وخفة وزنها، مما يجعل إمكانية الزخرفة عليها أيسر وأسهل. ومثل تلك العجينة لم تتوافر فى مصر كما توافرت فى أماكن أخرى كالصين[11]، والعراق[12]، وإيران[13].

ونفس المشكلة التى واجهتنا بشأن الخزف فى مصر الفرعونية، تواجهنا أيضاً بصورة أكبر فى الخزف القبطى، فقد تبارى فريق من الباحثين فى محاولة إثبات رسوخ وازدهار تلك الصناعة بمصر فى الفن القبطى[14]. رغم أن الأدلة التى سيقت لتدعيم هذا الرأى، كانت من الضعف بمكان، بل هى تعكس فى واقع الأمر تدهوراً لحال تلك الصناعة فى هذا العصر. فمما ذُكر على سبيل المثال: "كانت صناعة التخزيف فى العصر القبطى قاصرة تقريباً على صناعة الفخار دون غيرها من أنواع الخزف الأخرى"[15]. ومما لاشك فيه أن صناعة الفخار وفق مفهوم أصحاب هذا الرأى، ووفق مفهوم الباحث أيضاً يعد أقل من القيمة الفنية والتقنية بالمقارنة بالمنتجات الخزفية[16].

ومما ذُكر أيضاً فى محاولة إبراز تميز الخزف القبطى وازدهاره "تميز الخزف القبطى بأنه هش وسهل الكسر كما تميز بمسامه الكثيرة التى كان الصناع الأقباط يتغلبون عليها بإضافة طبقة من القار لتقلل عملية الترشيح فى الأوانى الخاصة بحفظ السوائل، وقد عُثر بالفعل فى باطن أرضية كثير من الأديرة القبطية على عدة جرار معالجة بهذه الطريقة، ولها صمامات طينية تحمل ختم الصليب. والسبب فى هذه الصفات السابقة أن الأوانى القبطية كانت تحرق حرقاً خفيفاً"[17].

ومما ذكر أيضاً فى هذا الصدد: "ومن الثابت أن صناعة الفخار والخزف قد ازدهرت فى العصر القبطى نظراً لتوافر المادة الخام ومهارة الصناع، ومن المعروف أيضاً أن الأديرة والكنائس كانت تستعمل الأوانى الفخارية الكبيرة خصوصاً فى حفظ النبيذ الخاص بالقداس، وكانت معظم الأوانى مزخرفة بأشكال تمثل الحيوانات الأليفة أو المتوحشة أو مناظر الطيور بينما على بعض المنتجات زخارف عبارة عن صور قديسين أو رهبان"[18].
ونجد الإشارة لأبرز ما وصلنا من المنتجات الخزفية والفخارية القبطية هى: "مجموعات من المسارج التى وجد أغلبها بالكنائس القديمة والأديرة، وتحمل هذه المسارج زخارف رمزية تمثل الضفدع ونبات الكروم والصليب وكذلك بعض الطيور- بالإضافة إلى هذه المسارج- فقد وصل إلينا عددٌ من قارورات المياه كلها مصنوعة من الفخار الأبيض وعليها زخارف بالحفر قوامها القديس مينا وهو واقف بين جملين"[19].

والدراسة لاشك فى حل من تتبع تناول الخزف فى الفن القبطى وتبين مواضع الضعف فيه وأسباب ذلك، أو محاولة تحليل ما ذُكر لإثبات ازدهار ذلك الفن فى العصر القبطى، ويكتفى الباحث فى هذا الصدد باقتباس فقرة أوردها "زكى محمد حسن" عن الخزف فى العصر القبطى تدعم ما ذهب إليه الباحث من صعوبة الحديث عن ازدهار هذا الفن حين قال: "أما صناعة الخزف القبطى فلا نظن أنها أثرت فى الفنون الإسلامية أثراً يستحق الذكر؛ لأن هذه الصناعة لم تكن زاهرة فى العصر القبطى، ولأننا لانعرف نماذج جيدة من الخزف الإسلامى فى مصر قبل قدوم ابن طولون ٢٥٤هـ/٨٦٨م، حين يبدأ ظهور الخزف ذى البريق المعدنى، بفضل ما أحدثه الأمير المذكور من تقاليد عراقية فى الفنون

الإسلامية المصرية. ومن الظريف أن كاتباً أراد أن يؤكد ازدهار الخزف في العصر القبطي، فكتب: "إن مصنوعات هذا العصر امتازت بخلوها من الدهان المعدني الذي جعل لها بريقاً ورونقاً خاصاً وانتشرت صناعة الأطباق الفخار والقدور المعدة لحفظ الخمور (كأن كل هذا من المزايا التي تشهد بتقدم صناعة الخزف في العصر القبطي)"[٣٠].

والحق أن "زكي محمد حسن" وضع يده على مشكلة عضال تواجهها الدراسات الآثارية الإسلامية بوجه عام، ودراسة الفنون الإسلامية على وجه الخصوص، فقلما نُسب الفضل لأهله. منساقين في ذلك خلف تعصب يجب ألا يكون له وجود في مجال دراسة الآثار الإسلامية، لما للفن الإسلامي من خصوصية فرضتها طبيعة نشأة هذا الفن وتكوينه.

فمما لوحظ محاولة كل فريق من الباحثين نسبه جل المبدعات الفنية الإسلامية إلى أقطارهم، والتأكيد على ازدهار كل فن في موطنهم[٣١]، وكأن عدم ازدهار فرع من الفنون في قطر ما، إنما هو سبة في جبين ذلك القطر، ولابد من التأكيد على تفوق ذلك الفن في هذا القطر، أياً ما كانت مبرراتهم.

ومما لاشك فيه أن أولئك الباحثين قد ساروا بدون قصد، خلف المستشرقين الذين وضعوا بذور التفرقة والتعصب- سواء بعمد أو بدون- وذلك بتبجيل حقول دراساتهم، فمن اتخذ منهم مصر موضعاً لدراسته صارت مصر صاحبة كل فضل، ومن اختص بدراسة فنون العراق أصبحت العراق موطن كل ابتكار، ومن اهتم بدراسة فنون إيران، كانت إيران صاحبة كل سبق في الفنون الإسلامية.

ولعمر الحق فللفن الإسلامي خصوصية قد لايستطيع المستشرقون إدراك كل أركانها- رغم ما لهم من فضل في هذا المجال من الدراسات- إذ نبعت تلك الخصوصية من عوامل قد يصعب عليهم استيعابها كاملة، عوامل ارتبطت بجوهر الدين ووشائج العروبة، وإذا كان المستشرقون قد غاب عليهم مثل تلك العوامل لأنها عوامل روحية لايمكن أن يحسوها ويتعاملون معها كمعاملاتهم للأمور المادية التي أجادوا فيها، فكان من الأولى على الباحثين المسلمين والعرب الالتفات إليها لأنهم يملكون ناصيتها وأقدر على استيعابها.

وعلى أية حال فمن الثابت أن صناعة التحف الخزفية شهدت نهضة شاملة في مصر خلال العصر الإسلامي، ومن حسن الحظ أن ذلك من الأمور التي أجمع عليها العلماء والباحثين في مجال الفنون الإسلامية، حتى أن أحد مؤيدي ازدهار صناعة الخزف في العصر القبطي يشير إلى أن هذا الازدهار لانستطيع مقارنته بما تلاه من عصور[٣٢] أي فيما أنتج خلال العصر الإسلامي.

وهنا يبرز سؤال يطرح نفسه إلام يمكن نسبة ازدهار فن الخزف وتطوره في مصر الإسلامية؟ هل يمكن نسبته إلى التطور الطبيعي عن الخزف القبطي الذي افتقد هو ذاته روح التطور والازدهار؟[٣٣]. أم يمكن نسبة تلك النهضة إلى عوامل ومؤثرات خارجية؟.

ونشير في هذا الصدد إلى أن هناك رأي اعتنقه أصحاب المدرستين الألمانية والفرنسية[٣٤] مفاده أن صناعة الخزف والفخار كانت قد اندثرت في مصر مع بداية الحكم العربي... وأن النهضة الفنية التي شهدتها صناعة الخزف في العصرين الطولوني والفاطمي

إنما ترجع إلى تأثيرات خارجية حددها أصحاب هذا الرأى بالتأثيرات العراقية والسورية، وإن كان هذا الرأى قد وجد معارضة آخرين كان على رأسهم العالم الإنجليزى "Butler" الذى يعتقد أن القول بأن الفترة من أواخر العصر الرومانى وبداية دخول المسلمين إلى مصر كانت فترة انحدار فيما يتعلق بصناعة الخزف والفخار أمراً مبالغاً فيه(٢٥).

وعلى أية حال فلنترك الدراسة التطبيقية للتأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث تؤكد هذا الرأى أم ذاك.

ونود قبل الشروع فى الدراسة القول بأن الحديث عن الخزف الإسلامى بمصر فى عصر الولاة(٢٠-٢٥٤هـ) يعد من الأمور الصعبة، لذا فإن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة التى ظهرت عليه يكون أكثر صعوبة ومشقة.

وفيما يتعلق بالخزف فى العصر الأموى(٢٦)، فقد ورد ما يفيد أننا نكاد لانعرف شيئاً عن الخزف فى هذا العصر(٢٧)، وإن كان قد ذُكر أيضاً أن أبرز ما وصلنا من أنواع الخزف والفخار بمصر فى العصر الأموى كانت تلك الأوانى غير المطلية والتى جاءت من حيث الزخرفة والتصميم أقرب إلى أنواع ما قبل الإسلام، وأن التفرقة بين هذه وتلك تكمن فى الكتابات الكوفية التى تزخرف التحف الأموية، وأن مصر فى العصر الأموى شهدت تقليداً لأنواع الخزف البيزنطى(٢٨).

ومجمل القول أن المعلومات التى وصلتنا عن صناعة الخزف فى مصر خلال عصر الولاة "لايزال يشوبها الغموض"، وذلك لاختلاف الآراء حولها من ناحية، ومن ناحية أخرى لتشابهها الشديد مع ما أنتج فى العصور السابقة على الإسلام، مما جعل عملية تحديد الأنواع التى صُنعت وزخرفت فى تلك الفترة المبكرة أمراً عسيراً(٢٩).

ولعل أهم ما وصلنا من منتجات عصر الولاة هى مجموعة من الجرار والمسارج، والتى كان من الطبيعى أن تسير أشكالها وزخارها وفق ما كان سائداً من قبل، وإن كان يلاحظ أن الجرار المعروفة باسم "Amphora" صارت مقابضها بعد الفتح العربى أقل حجماً والتصقت ببدن الإناء وهى بذلك قد اختلفت عما هو معهود من قبل، أما زخارفها فكانت استمراراً للزخارف التى شاعت فى مصر قبل الفتح العربى(٣٠).

وربما كان من الواجب فى مستهل دراستنا للتأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث، أن نلفت الانتباه إلى مشكلة واجهت كثيراً من العلماء والباحثين وسوف تواجهنا مراراً فى الدراسة، وهى تشابه المنتجات الخزفية فى الأقاليم الإسلامية المختلفة، مما أوجد صعوبة فى نسبة الكثير منها إلى قطر معين، وربما يرجع ذلك إلى سهولة ويسر انتقال الصناع والتجار بين أقاليم العالم الإسلامى المترامى الأطراف(٣١)، كما أن الأساليب الفنية فى صناعة الخزف كانت تنتشر بسرعة كبيرة فى شتى أنحاء العالم الإسلامى، وقد عُثر فى حفائر كل من مصر والعراق والشام وإيران وشمال أفريقيا والأندلس على كثير من الأنواع المشتركة، حتى أنه أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز إنتاج إقليم عن آخر(٣٢) اللهم إلا المتخصصين(٣٣)، بل ووقف المتخصصون فى بعض الأحيان عاجزين عن نسبة بعض التحف الخزفية إلى إقليم معين، أو تأريخ بعض

القطع تأريخاً محدداً[34].

وسوف نتناول الآن دراسة أنواع الخزف التى ظهرت عليها التأثيرات الفنية الوافدة.

أ - الخزف ذو الزخارف البارزة تحت الطلاء : Glazed Relief Ware

يعد هذا النوع من الخزف أحد أهم أنواع الخزف الإسلامى المبكر[35]، وإن كان من المعتقد أن إنتاجه لم يستمر طويلاً، حيث أخذ فى التلاشى مع ظهور الخزف ذى البريق المعدنى- فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م- الذى بلغ درجة الكمال فى المنتجات الخزفية الإسلامية[36].

وامتاز هذا النوع من الخزف بزخارفه القالبية البارزة التى تطلى إما بالطلاء الزجاجى ذى اللون الأخضر والمتعدد الألوان أو بطلاء ذهبى براق يعطى انعكاساً أشبه ما يكون ببريق بعض المعادن[37]. وقد تم الكشف عن كميات من منتجات هذا النوع من الخزف التى ترجع إلى العصر العباسى فى كل من سامراء، وسوسة، ومصر (بالفسطاط، وأخميم وكوم أوشيم)، ووجد منه أيضاً فى بغداد والحيرة والرى و "Barahminabad" وفى ميناء "Antioch" شمالى سوريا[38].

ومن المرجح أن أصل الخزف المطلى ذى الزخارف البارزة إنما يعود إلى المنتجات ذات الزخارف القالبية البارزة والطلاء الزصاصى التى أنتجت فى العصر الرومانى[39]. وربما كانت حلقة الوصل بين المنتجات الرومانية والإسلامية، هى المسارج التى أنتجت فى العصر الرومانى وطليت أحياناً بطلاء زجاجى أخضر اللون، والتى استمر إنتاجها بمصر حتى العصر الإسلامى[40].

وشاع فى مصر خلال العصر البيزنطى إنتاج الخزف ذى الزخارف البارزة وذى طلاء أشبه ما يكون بألوان بعض المعادن. وقد صنع هذا النوع تقليداً للأوانى الذهبية والفضية، لتمكين الفقراء من اقتناء أوانى خزفية رخيصة ذات خصائص زخرفية ولونية تماثل بعض المعادن[41].

وعلى الرغم من أن الرأى الراجح أن الخزف المطلى ذى الزخارف البارزة كان معروفاً خلال العصر الرومانى، وأن تقليده فى بداية العصر الإسلامى كان مشتقاً من النماذج البيزنطية فقد اقترح "كوكلن- Koechlin" أن بعض أوانيه وخاصة الأطباق المسطحة ذات صلة بالمرايات الصينية البرونزية[42] من عهد أسرة "هان- Han" (٢٥-٢٢٠م)، وإن كان هذا الرأى لم يجد من يؤيده بين الخبراء الصينيين أنفسهم[43]. ويبدو أن هذا النوع من الخزف قد تم إنتاجه فى مصر الإسلامية خلال العصر الأموى[44]، إلا أن التوسع فى إنتاجه كان خلال العصر العباسى فى مركزين رئيسيين هما مصر والعراق. حتى أنه بين مؤرخى الفنون الإسلامية من ينسب إنتاج هذا النوع من الخزف إلى مصر فى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، ومنهم من ينسبه إلى العراق فى القرن الثالث الهجرى/٩م[45].

ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أنه إن كان من الطبيعى أن تقبل مصر على تقليد تلك المنتجات الخزفية البيزنطية لأنها كانت جزءً من الامبراطورية البيزنطية وورث الخزافون المصريون عن البيزنطيين هذه الصناعة، فإن تقليد العراق لهذا النوع من الخزف

يحملنا على التساؤل كيف تأتّى لخزافى العراق أن يقلدوا خزف بيزنطة[٤٦]؟ ويبدو أن الأمر الأكثر أهمية ليس فى إقبال العراق على تقليد تلك المنتجات البيزنطية، ولكن فيما ورد أن تلك الصناعة قد انتقلت على الأرجح إلى العراق بواسطة الخزافين المصريين الذين هاجروا من وادى النيل إلى العراق فساهموا بدور فى نقل تلك الصناعة إليها[٤٧]. ثم أقبل العراقيون على إنتاج هذا النوع من الخزف فى بلادهم وفق أذواقهم وتقاليد بلادهم[٤٨].

ويبدو أن هذا الرأى السابق وجد من يعارضه فقد ورد فى خاتمة الجزء الثانى من تنقيبات سامراء أن ما عُثر عليه من خزف مزجج ذى زخارف بارزة فى سامراء ينقسم إلى نوعين: "الأول مزجج بلون أخضر والثانى مذهب أى مطلى باللون الذهبى مباشرة. ولهذه الفخاريات شقفات فريدة فى نوعها. مصنوعة من الطين الممتاز الصلب جداً وهو ذو لون يتراوح بين الإصفرار المائل إلى الإحمرار والأحمر الآجرى. وقد سبق أن أشرنا إلى العلاقة القائمة بين هذه المجموعة من الفخاريات مع الفخاريات المزججة فى مصر؛ ولكن تلك الإشارة لا تمنحنا الحق فى نقل موقع صناعة هذا النمط من الفخاريات واختراع فن التزجيج عامة إلى مصر. لذا فإننا نعتبر بلاد الرافدين موطناً لهذا النوع الظريف من الفخاريات أيضاً[٤٩].

وعلى أية حال فعلى الرغم من أن الخزف المزجج ذى الزخارف البارزة قد ظهرت عليه بوجه عام تأثيرات صينية وساسالية مع بعض التقاليد الهلينستية[٥٠]، فمما لوحظ غلبة التأثيرات الهلينسية والبيزنطية على المنتجات المصرية، وسيادة التأثيرات الساسانية على المنتجات العراقية[٥١].

ولدينا نوعان من الخزف المزجج ذى الزخارف البارزة، يختلفان من حيث التقسيم اللونى والزخرفى، النوع الأول ذو طلاء أحادى اللون؛ إما طلاء زجاجى أخضر منفرد أو طلاء ذهبى براق منفرد، وقد اقتصر هذا النوع على الزخارف الهندسية والكتابية والنباتية (اللوحتان ١، ٢ وشكل ٤١)، أما النوع الثانى فهو ذو طلاء زجاجى متعدد الألوان، فنجد فيه اللون الأخضر والبنى والقرمزى، وقد تنوعت زخارفه ما بين الرسوم الحيوانية والطيور إلى جانب الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية[٥٢]. (اللوحتان ٣، ٤ والشكلان ٤٢، ٤٣).

وقد حدد "آرثر لين" تاريخ إنتاج النوع الأول ذو الطلاء الأحادى اللون بالقرن الثالث الهجرى/٩م حيث عُثر على منتجاته فى حفائر سامراء ومن ثم نسبة إلى العراق، أما النوع الثانى ذو الطلاء المتعدد الألوان فقد اقترح أن مصدره مصرى، وإن كان قد وجد صعوبة فى تحديد تاريخ ثابت لإنتاجه، إلا أنه أقر نظراً لتشابه قطعة مع قطع سامراء أن يرجعه إلى نفس تاريخ قطع سامراء، أى خلال القرن الثالث الهجرى /٩م[٥٣].

وعلى الرغم من أن الرأى الأرجح وفق ما ذكره "آرثر لين" أن النوع الأول ذى الطلاء الأحادى اللون ينسب إلى العراق، وهذا ما أكدته حفائر سامراء، حيث اقتصر ما اخرج منها على طلاء ذى لون واحد، إما طلاء زجاجى أخضر منفرد[٥٤]. أو طلاء ذهبى منفرد[٥٥]، تشغله فى بعض الأحيان بقع خضراء أو خضراء ضاربة للزرقة[٥٦]. وأنه لايوجد بين ما أخرج من حفائر سامراء وسوسة قطعة واحدة تحتوى على زخارف حيوانية أو طيور[٥٧].

فيرى البعض صعوبة التحقق من مكان صناعة قطع هذا النوع حيث لم تكتشف قطع تالفة "Wasters" ولا أفران "Kilns" وأن انتشارها بنطاق واسع يقترح بأن هناك عدداً من عراكز تصنيعها، وإن كانت المعلومات والأدلة المتاحة تجعل من اقتراح "آرثر لين" أن صناعته في العراق أمرٌ ممكنٌ وغير مشكوك فيه(٥٨).

وفي ضوء ما سبق يتضح أن هناك حلقة مفقودة في دراسة الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة، فما الداعي لأن يقتصر إنتاج مصر من هذا النوع على الطلاء المتعدد الألوان؟ ولماذا اقتصر إنتاج العراق على الخزف ذي الطلاء الأحادي اللون؟ رغم أن المرجح وفق ما ذكره "آرثر لين" أن هذا النوع من الخزف قد انتقل من مصر إلى العراق بواسطة الخزافين المصريين الذين هاجروا إلى بلاد العراق(٥٩). ومن ناحية أخرى فمما يلفت النظر أيضاً عدم ظهور رسوم الطيور والحيوانات في القطع العراقية بينما كانت هي الزخرفة السائدة في القطع المصرية!!.

ومن الملاحظ أنه ليس معنى اقتصار الخزف ذي الزخارف البارزة في مصر على الطلاء المتعدد الألوان، وظهور الطلاء الأحادي اللون في العراق، أنه لم يعثر في مصر على قطع ذات طلاء أحادي اللون، بل وجد بها قطع ذات طلاء ذهبي براق عليها زخارف كتابية وهندسية ونباتية(٦٠) وهي بذلك تتفق مع القطع التي أخرجت من حفائر سامراء وسوسة. ومن نماذج هذا النوع الذي عثر عليه في مصر ثلاث قطع من حفائر الفسطاط الأولى محفوظة في مجموعة "Peter Ruthven" عليها زخارف هندسية بداخلها حبيبات لؤلؤ (شكل ٤٤)، والأخرى في متحف الفنون "بلايبزغ- Leipzig" تزينها أشكال مراوح نخيلية، مع إطار من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٥)، والأخيرة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، زخارفها تمثل جزء من كتابة كوفية تتميز بالحروف المستدقة (شكل ٤٦) وتتشابه مع زخارف سلطانية عُثر عليها في سوسة(٦١)، وقد دفع ذلك "آرثر لين" أن يعلن صراحة أن تلك القطع التي عثر عليها بمصر من هذا النوع إنما هي مستوردة(٦٢)، واستشهد على ذلك بأنه عثر في ميناء "Antioch" شمالي سوريا، على كسر ذات طلاء معدني من نفس النوع، مع قطع من خزف ذي بريق معدني عباسي، ولابد أن جميعها كسر واستغنى عنها وهي في طريقها إلى مصر(٦٣).

ومن الأمور المهمة بالنسبة للخزف المزجج ذي الزخارف البارزة الذي ينسب إلى مصر، هو تأثره من الناحية اللونية بخزف أسرة "تانج - Tang" (٦١٨-٩٠٦م) الصينية(٦٤)، ومن ذلك على سبيل المثال كسرة من الفسطاط محفوظة بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، والقطعة مزججة بلون أصفر ليموني باهت ومرقطة "Flecks" بالأخضر، وهذا الأسلوب مشتق على الأرجح من الأواني الخزفية المستوردة من الصين(٦٥). وقد أكد "آرثر لين" على تأثر ألوان هذا النوع من الخزف المصري بألوان الأواني الزلطية المستوردة من الصين. وقد أشار أن ذلك كان مهملاً في العراق(٦٦). وعليه اقترح أنه لو كان الخزافون المصريون قد ساهموا في صناعة الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة في العراق، فلابد أنهم قد وصلوا إلى مقر الخلافة العباسية قبل أن تترسخ تقاليد تلك الصناعة في وطنهم(٦٧).

ويفهم مما ذكره "آرثر لين" أن الخزافين المصريين الذين يرجح أنهم أدخلوا هذه الصناعة إلى العراق، كانوا لم يتوصلوا حتى هذا الوقت إلى تقليد الأواني الخزفية الصينية. على أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أنه من بين ما أخرج من حفائر سامراء كميات كبيرة من الخزف العراقي ذي الزخارف البارزة المطلية بطلاء ذهبي براق مع بقع خضراء ضاربة إلى الزرقة[٦٨]، ومن ثم فهي تشترك في ذلك مع القطع المصرية من حيث تأثرها بأواني خزف أسرة "تانج" المستوردة من الصين.

ولما كان تأريخ الخزف المصري المزجج ذي الزخارف البارزة قد أرخ بنفس تاريخ هذا النوع في سامراء، وذلك ما ذهب إليه "آرثر لين" نفسه، وعليه فمن المرجح أن مصر والعراق قد عرفتا تقليد خزف أسرة "تانج" هذا في توقيت واحد تقريباً. ومن ثم فإن جاز أن يكون تقليد مصر لتلك الأواني الصينية مباشرة أمر وارد، فيجب أن لا يغفل كلية احتمال أنه يكون لسامراء دور غير مباشر في ذلك، وما يدفعنا لهذا الاحتمال هو طبيعة العلاقات وتميزها بين الصين والعراق من ناحية[٦٩] وخصوصية العلاقات بين مصر والعراق من ناحية أخرى[٧٠].

ومما يؤكد الصلة بين منتجات هذا النوع من الخزف في مصر والعراق، أن من أبرز ما وصلنا من مصر من الخزف ذي الزخارف البارزة ذي الطلاء الزجاجي المتعدد الألوان قطع تحمل توقيع "أبو نصر البصري"، وقد ورد في بعض أوانيه "عمل أبو نصر البصري بمصر"[٧١]. وإذا ما نحينا مؤقتاً الخلاف الذي دار حول اسم هذا الصانع، واكتفينا بالإشارة هل هو منسوب إلى "البصرة" في العراق أم إلى "بصرى" بالشام[٧٢]، وأن الرأي الأرجح هو نسبته إلى "البصرة" بالعراق[٧٣]، ومن ثم فلدينا قرينة ترجح عمل خزافين عراقيين في إنتاج هذا النوع من الخزف في مصر. وإن كان "محمد عبد العزيز مرزوق" يتسائل هل تعلم هذا الصانع أو الخزاف صناعة هذا النوع من الخزف في موطنه ثم هاجر إلى مصر ليجد مجالاً أوسع لترويج صناعته أم أنه حضر إلى مصر وتعلم فيها هذه الصناعة ثم زاولها محتفظاً بنسبه الأصلي؟[٧٤]. ويبدو أن الرأي الأرجح أن هذا الخزاف قد أتى من موطنه إلى مصر وهو خبيرٌ بصنعته، فما أكثر الفنانين الذين وفدوا من العراق إلى مصر وأسهموا في نهضتها الفنية[٧٥]، بل وقد دعت بعض التأثيرات السامرائية التي ظهرت على إحدى القطع المصرية من هذا النوع أن ذهب "Grube" أن إنتاجه دخل بلاشك إلى مصر بواسطة الفنانين الذين تدربوا في الورش الملكية- الممتازة- في بغداد، الذين أحضروا إلى مصر بواسطة أحمد بن طولون[٧٦].

هذا وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من المسارج ذات الزخارف القالبية البارزة، وعلى الرغم من أن أكثريتها غير مطلي فإن بعضها يحتوي على طلاء بلون واحد بني أو أخضر غالباً، كما أن البعض الآخر ذي طلاء متعدد الألوان[٧٧]. ومنها مسرجة من الفسطاط ذات طلاء أخضر اللون، محفوظة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وقد تميزت باستخدام ورقة العنب الهلينستية[٧٨]، وكذلك جزء من مسرجة من نفس المصدر، وذات طلاء مشابه، محفوظة بالقسم الإسلامي من متحف برلين، عليها رسم بالبارز لطائرداخل جامة، يقابله جزء مفقود لطائر مماثل[٧٩]، وأسلوب زخارف هذه القطعة مدين بعض الشيء للفن الفارسي، وهو

نفس التأثير الذى يمكن أن نراه على النسيج القبطى حيث نرى عليه مناظر صيد داخل جامات"[٨٠].

وعلى الرغم من أن كثيراً من زخارف هذه المسارج تكشف عن اشتقاقها من زخارف أواخر العصر الكلاسيكى، مثل ورقة العنب (شكل ٤٧ أ)، واللفائف النباتية (شكل ٤٧ ب). أو الحيوانات الموضوعة على جانبى أوراق العنب (شكل ٤٧ جـ)، فإن زخارف بعض المسارج تنم عن ابتعادها عن زخارف العصر الكلاسيكى المسيحى، ويظهر فيها بوضوح تأثير الزخارف العباسية خصوصاً أشكال المراوح النخيلية التى على هيئة القلب (الشكلان ٤٧ د. هـ)، والبعض الآخر يزخرفه أشكال عقود وحيوانات (شكل ٤٧ و) وبعضها يحتوى على نقوش كتابية (الأشكال ٤٧ ز، ح، ط)[٨١].

ويبدو أنه من الطبيعى أن تجمع زخارف بعض قطع هذا النوع ما بين الزخارف التى كانت مستعملة فى أواخر العصر المسيحى بمصر وتلك الوافدة من الخارج. فنجد فى سلطانية محفوظة بمجموعة كير "Keir Collection" زخرفة تتمثل فى نجمة سباعية تتكون من شريط مضفور، تشغل أضلاعها حبيبات لؤلؤ وبمنتصف كل طرف من أطراف النجمة وريدة، والجزء الأوسط من النجمة يشغله رسم لأرنب (شكل ٤٨). ومما يلاحظ فى زخارف هذه السلطانية أن تصميمها غريب فى تأليفه لأسلوب الزخارف الهندسية المجردة التى كانت مسيطرة على القطع العباسية فى العراق والأسلوب الهلينستى المتأخر فى مصر. حيث جمعت القطعة ما بين الأسلوبين، فالأرنب من العناصر الزخرفية التى شاعت فى مصر خلال العصر الإسلامى، وهو يعود فى أصوله ما قبل الإسلام بها، أما الشريط المتداخل المكون للنجمة المؤطرة بحبيبات اللؤلؤ والتى يشغل أطرافها وريدات صغيرة فهى مشابهة تماماً لزخارف بعض القطع التى كُشف عنها فى حفائر سامراء وسوسة، وقد أدخل هذا النوع إلى مصر بواسطة الخزافين العراقيين الذين وفدوا من بغداد إلى مصر فى صحبة أحمد بن طولون[٨٢].

ومن أبدع القطع المصرية التى وصلتنا من هذا النوع كسرة من صحن عُثر عليها فى أخميم ومحفوظة فى مجموعة "Homberg" بباريس، تشغلها زخرفة قوامها ثلاث أوزات مفعمة بالحيوية تحمل كل منها فى منقارها عنقود عنب "Grape"، والحافة الرفيعة لهذا الصحن تشغلها زخرفة من وريدات نجمية، أما التزجيج فهو باللون الأصفر والأخضر والبنى[٨٣].

وقد أرخ "بيزار - Pézard" هذه القطعة بالقرن الأول الهجرى/ ٧م، وأرخها "زكى محمد حسن" بالقرنين الثانى والثالث الهجريين/ ٨-٩م[٨٤]، وأرخها "آرثر لين" بالقرن الثالث الهجرى/٩م[٨٥]، ويتفق الباحث مع مؤيدى تاريخ هذه القطعة بالقرنين الثانى- الثالث الهجريين/ ٨-٩من، وإن كان تأريخها بالقرن الثالث الهجرى هو الأنسب، وذلك لنفس الأسباب التى ذُكرت من الإتقان الشديد الذى رسمت به زخارفها وهذا مالم يكن مألوفاً فى زخارف الخزف الذى يرجع إلى القرن الأول الهجرى/ ٧م[٨٦].

ويظهر فى زخارف هذه القطعة استمرار التأثيرات الإغريقية الرومانية، وأشار "آرثر

لين" أن رسوم الأوز بهذه القطعة يمكن مقارنتها مع تلك التي وردت على صندوق مطعم بالعاج صنع بواسطة الفنانين الإسكندرانيين في القرن الثالث أو الرابع الميلادي[٨٧]. أما بالنسبة للطيور التي تحمل في منقارها أفرع نباتية فهي من التأثيرات الساسانية المألوفة، حيث كانت هذه الزخرفة تعني الفأل الحسن لدى الإيرانيين، أما حافة الصحن المزخرفة بالوريدات النجمية فهو أسلوب زخرفي كان شائعاً على التحف الخزفية ذات الزخارف البارزة والمطلية بطلاء ذهبي براق، التي عُثر عليها في حفائر سامراء[٨٨].

وقريب من القطعة السابقة قطعة أخرى أصلها من الفسطاط، ومحفوظة حالياً في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، تمثل أوزة تحمل في منقارها عنقود عنب (شكل ٤٩)، ومما يلاحظ أن حبيبات العنب مجوفة في المنتصف بنفس الهيئة التي ظهرت على مسرجة غير مزججة عثر عليها في القدس[٨٩].

هذا وقد وصلتنا قطعة من الخزف المزخرف بالبارز ذات طلاء ذهبي براق، وأصل هذه القطعة من الفسطاط، ومحفوظة حالياً في متحف الحرف الفنية بلايبزغ، يظهر منها نصفي مروحتين نخيليتين تتضافر سيقانهما المؤطرتين بحبيبات اللؤلؤ، وعلى جانبي كل نصف مروحة من أعلى وريدة نجمية، وبحافة الكسرة إطار ضيق يشغله حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٥)، وقد لفتت تلك القطعة أنظار "زرة - Sarra"، وذكر أنها تستحق اهتماماً خاصاً، نظراً للتطابق الكبير بين تقنيتها ونقوشها مع نقوش لقى سامراء[٩٠]، ولزرة كل الحق في ذلك فنظرة سريعة لما وصلنا من قطع هذا النوع من سامراء تكشف عن تماثلها مع ما عثر عليه بالفسطاط سواء من حيث لون الطلاء، أو في هيئة أنصاف المراوح النخيلية ذات السيقان المتضافرة المؤطرة بحبيبات اللؤلؤ، وكذلك الوريدات النجمية والإطار الضيق المؤطر بحبيبات اللؤلؤ[٩١].

وبمجموعة فنية (Ch-Vignier) صحن من الخزف المزخرف بالبارز، وذي طلاء ذهبي براق، يشغله تصميم هندسي مؤلف من شريط مضفور مؤطر بحبيبات اللؤلؤ، ينتهي في أربع جهاته الأصلية من الداخل بأنصاف مراوح نخيلية، وللصحن إطار مكون من ثلاثة أشرطة ضيقة: الداخلي والخارجي منها يشغلهما تهشيرات مائلة، أما الأوسط فيؤطره حبيبات لؤلؤ يشغل كل منها وريدة نجمية (شكل ٥٠)، ويوزع على الصحن ثمان بقع خضراء اللون. وقد نسب بعض العلماء هذا الصحن إلى العراق وأرخه بالقرن الثالث الهجري/ ٩م[٩٢]، ونسبه "زكي محمد حسن" في تعليقاته بأطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية إلى الطراز العباسي في مصر والعراق في القرنين الثاني والثالث الهجريين/ ٨-٩م[٩٣]. وأشار إليه في شرحه لأشكال نفس المرجع بأنه من الخزف العراقي، وأرخه بنفس التأريخ السابق[٩٤].

وعلى الرغم من تشابه هذا الصحن مع العديد من الكسر التي أخرجت من حفائر سامراء، وخاصة من حيث أشكال المراوح النخيلية والإطار[٩٥]، وتماثلها من حيث التصميم مع بعض القطع العراقية التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري/ ٩م (شكل ٥١)، كما أن المراوح النخيلية ذات الطابع الساساني المنفذة عليه، وجدت أيضاً مندمجة مع أشكال

هندسية في بعض القطع التي عثر عليها في حفائر سامراء وسوسة. إلا أن بعض الباحثين يميل إلى نسبة هذا الصحن إلى الطراز العباسي في مصر، وحجتهم في ذلك أن مؤيدي نسبة هذا الصحن إلى العراق غَفل عليهم انتشار التأثيرات الساسانية في كثير من الأقطار الإسلامية المختلفة، وخاصة مصر التي غزاها الفرس قبل الفتح العربي لها، كما أن الزخارف الهندسية في هذه القطعة تتشابه بكل قوة مع الزخارف الهندسية في الفن القبطي وبخاصة في زخارف منسوجاته(٩٦). على أن هذا الرأي الأخير يجب التعامل معه بشيء من الحذر، وذلك لعدة أسباب، أولها: أنه إن جاز نسبة هذا الصحن إلى قطر معين بناء على التأثيرات الساسانية الواردة عليه، فمن الصعب أن يكون ذلك القطر هو مصر وألا يكون العراق. فإن كان الفرس قد غزوا مصر قبل الفتح العربي لها. وظهرت على بعض فنونها التأثيرات الساسانية، فإن العراق كانت هي الإقليم الأكثر إلتصاقاً بالساسانيين، وهذا ما تؤكده العوامل الجغرافية والسياسية والفنية(٩٧).، وثانيها: أنه إن تشابهت الزخارف الهندسية في هذا الصحن مع زخارف بعض قطع النسيج القبطي، فإن مثل هذه الزخارف الهندسية المجردة لم تكن حكراً على الفن القبطي، فقد ورد مثلها في كثير من قطع هذا النوع التي عثر عليها في سامراء. وعليه فحتى لو افترضنا أن مثل هذه الزخرفة الهندسية ذات أصول قبطية(٩٨)، فلا يمكن نسبة هذه القطع إلى مصر لمجرد ظهور تلك الزخارف الهندسية عليها. ومن ناحية أخرى فإن الشريط المؤطر بحبيبات اللؤلؤ المكون للزخرفة الهندسية في هذا الطبق. ظهر على كثير من نماذج هذا النوع التي عثر عليها في سامراء، كما أنه كان من العناصر الشائعة في الفن العراقي، حيث وجد على الرسوم الجدارية، والخزف ذي الطلاء الأبيض "White-glazed Pottery" المنقوش باللون الأزرق والأخضر، وكذلك في زخارف المخطوطات المبكرة، وقد استمر ظهورها ممثلاً حتى نهاية عصر سامراء في الزخارف الجصية(٩٩).

ومن أهم نماذج الخزف المزخرف بالبارز وذي الطلاء المتعدد الألوان، عدة قطع مصرية، تكمن أهميتها في احتوائها على توقيع الخزاف، وقد امتازت جميعها ببساطة الزخرفة.

ومنها قطعة محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن(١٠٠). ولها هيئة غير مألوفة وغريبة الشكل، فهي عبارة عن مربع يشغله تسع تجويفات عميقة، موزعة كالتالي: بالمنتصف تماماً منطقة دائرية مقسمة الى مناطق مشعة، وفي الأركان أربع مناطق لوزية الشكل، تحصر فيما بينها أربع مناطق دائرية الشكل(١٠١)(شكل ٥٢)، ويشغل المساحات المحصورة بين هذه المناطق وريدات نجمية الشكل، وبالإطار المربع نقش كتابي بالخط الكوفي(١٠٢). والسطح الخارجي لهذه التحفة مطلي بطلاء زجاجي أخضر، والتجويفات بلون أصفر برتقالي معتم، وظهر التحفة غير مزجج، أما النقش الكتابي فقد قرئ "... أبو نصر النصري (أو البصري) بمصر"(١٠٣). وقد سبقت الإشارة أن الأرجح قراءة اسم الخزاف " أبو نصر البصري".

وهناك كسرة أخرى من نفس النوع محفوظة في "Staatliche Museem" ببرلين، وأصلها من أخميم، وهي مماثلة في الشكل (شكل ٥٣) وموضع توقيع الصانع لقطعة المتحف البريطاني، وذكر "آرثر لين" أن "Guest" قرأ الكتابة التي عليها "أبي نصر البـ

... (أو النـ٠٠٠)"، وأن هرتسفلد قرأها "أبى نصر البـ ٠٠٠ (أو النـ٠٠٠)"[١٠٤]. وبالرجوع إلى ما ذكره هرتسفلد فى تناوله لهذه القطعة، أشار إلى أنها تحتوى "جزء من إمضاء فخار، خط كوفى، (٠٠٠٠ أبى نصر النصـ٠٠" (شكل ٥٤) وأن الاسم الأول فى حالة مضاف إليه فهو إذاً مرتبط بمضاف لايمكن أن يكون إلا (عمل) أو (صنعة). والاسم هو كنية الفخار؛ ويتوقع المرء بعدها النسبة. لذا تبدأ الكلمة بأداة التعريف. ويُحتمل أن يكون الحرف الأول : "ب، ت، ث، ن، ي" والحرف الثانى، بالرغم من عدم تكامله، لايمكن أن يكون "د أو ك بل ص، ز، ظ، أو ض". ولما كانت القطعة من المصنوعات المصرية، علينا أن نفكر باسم موقع مصرى. ولا أجد أى اسم ملائم، باستثناء "بضهقون" وهى قرية لايعرفها الكثيرون[١٠٥]، وأن كلمة "بضهقونى"، إن أخذنا بها، طويلة بالنسبة للفراغ المخصص لها على الشقفة. لذا نستنتج أن الاسم ليس مصرياً، وأن أمامنا احتمالات كثيرة بينها البصرى أو النصرانى وهما من أكثر الاحتمالات قرباً من الحقيقة"[١٠٦]. على أن "آرثر لين" استبعد أن ينعت أىّ خزاف نفسه بالنصرانى[١٠٧]. ومن ثم فأرجح قراءة لنسبة هذا الخزف هى "البصرى".

وينتمى لنفس هذا النوع أيضاً كسرة ثالثة، محفوظة فى متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، (شكل ٥٥)، عثر عليها فى "al-Mina" بالقرب من "Antioch" شمالى سوريا، عليها كتابة بالخط الكوفى تقرأ "النصرى أو البصرى"[١٠٨]. وآخر قطع هذه المجموعة، كسرة من الفسطاط، وقد نشرها "Fouquet" وقرأ الكتابة التى على حافتها "عمل أبى نصر النصـ(رانـى)"، واقترح "Guest" أن الكلمة الأخيرة لابد أن تكمَّل "النصرى أو البصرى"[١٠٩].

ولم تكن تلك القطع الأربع ذات الشكل غير المألوف هى كل ما وصلنا من هذا النوع وتحمل توقيع الخزاف "أبى نصر" فهناك ثلاث قطع أخرى نشرتهم "هيلين فيلون - Helen Philon" ضمن المجموعة الخزفية بمتحف "بناكى" بأثينا، القطعة الأولى ذات شكل على هيئة معين، ولها ثقب فى أعلى المنتصف ويشغلها نص كتابى بالخط الكوفى يقرأ "عمل أبى نصر"، وللقطعة إطار تشغله حبيبات اللؤلؤ (شكل ٥٦)، والنقش الكتابى ومحيط السطح ذو طلاء زجاجى أخضر، أما الإطار فذو طلاء زجاجى بنى، وظهر القطعة ذو طلاء زجاجى بنى أيضاً، وذكرت أن شكل هذه القطعة مشابه لقطعة غير مزججة، عثر عليها فى ضريح بالرى، ويبدو أن الشيعة كانوا يستخدمونها فى صلاتهم[١١٠].

والقطعة الثانية جزء من صحن، عليها نقش كتابى بالخط الكوفى يقرأ "[عـ]ـمل أبى نصر" (شكل ٥٧)، والحروف مرسومة بطلاء زجاجى أخضر، على أرضيته ذات طلاء زجاجى طحينى اللون[١١١].

والقطعة الثالثة تمثل كسرة من صحن، عليها كتابة تقرأ "عمل أبى-نصر" (شكل٥٨)، وذات طلاء زجاجى أصفر ضارب إلى الخضرة، وفى المنتصف دائرة ذات لون منجنيزى[١١٢].

ويبدو أنه ليس من الصعب أيضاً نسبة هذه القطع الثلاث إلى نفس الخزاف "أبى نصر" صاحب التوقيع على القطع المصرية السابق تناولها، فبالإضافة إلى اشتراكهم جميعاً

في الاسم، فإن أسلوب النقش الكتابى واحد أيضاً، كما أن ألوان جميع هذه القطع متشابه تقريباً.

ومما يلاحظ أن تلك القطع السابقة قد استخدم فيها الطلاء المتعدد الألوان، وهى سمة تغلب على الخزف المصرى ذى الزخارف البارزة، بينما امتاز هذا النوع من الخزف فى العراق بالطلاء الأحادى اللون: إما طلاء زجاجى أخضر، أو طلاء ذهبى براق، وأحياناً طلاء ذهبى براق مع بقع خضراء، وهو مالم نجده فى قطع "أبى نصر" السابقة. ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من ظهور بعض الزخارف النباتية والهندسية والكتابية فى بعض القطع المصرية، فإن أغلبيتها قد احتوت على رسوم طيور وحيوانات: طيور السمان والطواويس والأسود والكلاب والغزلان والوعول المجنحة والأسماك. (الشكلان ٤٢، ٤٣)، بينما اقتصرت زخارف قطع هذا النوع التى كشف عنها فى حفائر سامراء، على الزخارف الكتابية والهندسية والنباتية (شكل ٤١)، وهى بذلك تتفق مع قطع الخزاف "أبى نصر" السابق الإشارة إليها. وربما يوحى ذلك أن الخزاف "أبى نصر" قدم من العراق إلى مصر وعمل بها فى المجال الذى كان يتقنه فى موطنه الأصلى، فجاء طلاء أوانيه بحسب ما هو سائد فى مصر، أما زخارفها فتلك التى ألفها فى العراق موطنه الأصلى، ومما يدعم هذا الرأى أن قطع "أبى نصر" السابقة تؤرخ بالقرن الثالث الهجرى/ ٩م، وقد كانت مصر فى هذا الوقت موطناً لكثير من الفنانين الذين هاجروا إليها من العراق، وخاصة بعد تولى أحمد بن طولون بها[١١٣].

ومن ناحية أخرى فقد سبقت الإشارة إلى تأثر ألوان هذا النوع من الخزف بألوان الخزف المستورد من الصين، ويبدو أن تأثير الصين على هذا النوع من الخزف لم يقتصر على الناحية اللونية، بل تعداه إلى الشكل "The Form"، فيحتفظ متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، بكسرة من هذا النوع من الخزف، عليها رسم سمكتين فى وضع متعاكس، ومما يلاحظ أن حافة هذه القطعة جاءت على هيئة مفصصة[١١٤]، وهناك قطعة أخرى بمتحف "بناكى" مماثلة لتلك القطعة السابقة من حيث الشكل والزخرفة (شكل ٤٣هـ). ونجد الحافة المفصصة أيضاً فى سلطانية وصلت من القاهرة إلى متحف "Eton College" (شكل ٥٩)، والأوانى ذات الحواف المفصصة كانت من السمات الشائعة فى التحف الخزفية الصينية، ومن ثم فتلك القطع المصرية تقليد صريح لها[١١٥].

ومن ناحية أخرى فيحتفظ متحف "برلين" بكأس من هذا النوع من الخزف ذى طلاء زجاجى أخضر، نسبة "زكى محمد حسن" إلى الطراز العباسى فى مصر والعراق وأرخه بالقرنين الثانى والثالث الهجريين/ ٨-٩م[١١٦]، وبينما اقترح "زره - Sarra" أن هذا الكأس عراقى الأصل، فإن "آرثر لين" لم يستبعد أن يكون مصرياً أيضاً ووضعه ضمن نماذج القرن الثالث الهجرى /٩م[١١٧]. ولهذا الكأس مقبض دائرى فى موضع الإبهام[١١٨] وهو يذكرنا بذلك بهيئة الكؤوس الزجاجية الرومانية. إلا أنه يلاحظ أن بدن الكأس يأخذ هيئة مفصصة، مما يوحى بأنه متأثر بأشكال الأوانى الصينية وخاصة تلك الكؤوس الفضية الصينية التى عُثر عليها فى جنوب روسيا، كما أن رسم سمكة الرنجة "Herringbone" بين

فصوصه، وجدت أيضاً ممثلة في السلطانيات الصينية، مما يؤكد تأثر هذا الكأس بالنماذج الصينية[119].

على أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن تأثر الخزف المزجج ذي الزخارف البارزة بمصر، سواء بالتأثيرات الصينية أو العراقية أو الساسانية، لايعني أن الخزاف المصري كان مجرد أداة تقلد إبداعات تلك الفنون فحسب، بل إن كثيراً من قطع هذا النوع تكشف قدرة الفنان المصري على التوليف بين العناصر المختلفة[120]، حتى أنه ليصعب أن نجد في قطعة واحدة الجمع بين زخارف وألوان وأشكال أواني قطر ما. فنجد على سبيل المثال في كسرة من سلطانية، أصلها من الفسطاط ومحفوظة حالياً في متحف "فكتوريا وألبرت"، أنه استخدم فيها الطلاء الزجاجي بلون أصفر ليموني باهت مع ترقيشات "Flacks" بلون أخضر، وإن كان هذا السلوب مشتق لاشك من ألوان الخزف الصيني، فإن الصرة البارزة في المنتصف مع الطوق ذي حبيبات اللؤلؤ المحيط بالإطار (شكل ٦٠)، مشتق من نماذج الخزف المصري في العصر "الإغريقي الروماني - Greco - Roman"، وكذلك الخزف الفارسي المزجج الذي ظهر في الشرق الأوسط[121]. وقد سبقت الإشارة إلى إحدى قطع هذا النوع التي عُثر عليها في أخميم ومحفوظة في مجموعة "Homberg"، وهي التي تمثل ثلاث أوزات تحمل في مناقيرها عناقيد عنب، حيث ظهرت عليها التأثيرات الإغريقية الرومانية والساسانية والعراقية السامرائية مجتمعة. ومن ناحية أخرى فإن كانت بعض الأواني المصرية قد تأثرت من حيث الشكل (الشكلان ٤٣هـ، ٥٩) بالأواني الصينية، فإن زخارفها تبعد غالباً عن التأثيرات الصينية، وهو ما يؤكد أنها لم تكن مجرد تقليد صرف للخزف الصيني.

ومما يسترعي الانتباه أن زخارف الحيوانات والطيور المنفذة على قطع هذا النوع من الخزف المصري ذي الطلاء المتعدد الألوان، قد امتازت بالإتقان الشديد في رسومها، ونفذت بأسلوب طبيعي وتمتعت بالحيوية والحركة، وهو ما لمسناه في رسوم طيور السمان والغزلان والوعول المجنحة والكلاب والأسود والطواويس المتواجهة ذات الرقاب المترابطة[122] (الأشكال ٤٢، ٤٣). وظهرت كذلك في رسم لفهد على كسرة[123] من خزف هذا النوع عثر عليها في "كوم أوشيم"، ومحفوظة بالمتحف "البريطاني بلندن"، وكسرة أخرى من الفسطاط، محفوظة في متحف الفنون الجميلة "ببوسطن"، يظهر عليها رسم لحيوانين هما على الأغلب فهدين[124]. ويشير "آرثر لين" إلى أن الأسلوب الطبيعي والحيوية التي جاءت عليها تلك الرسوم تمثل آخر أثر بالإحساس الهلينستي، وإن كان هذا التأثير الهلينستي قد اختفى في سلطانية محفوظة في مجموعة "Fouquet" التي مثل عليها طيور متتابعة تدور حول شريط دائري، حيث نفذت بأسلوب اتسم بعدم الإتقان[125].

ب - الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء:

Wares Decorated With Diffrent Coloured Glazes

كانت أوانى هذا النوع من الخزف تغطى بعد تشكيلها من الطين العادى بقشرة من طينة نقية، وهى التى تعرف باسم "البطانة - Slip". ثم تنفذ عليها الزخارف بألوان متعددة. وفى بعض الأحيان كانت تخدش فى هذه القشرة بعض الزخارف قبل التزجيج[١٢٦] وهو الأسلوب الزخرفى المعروف باسم "سجرافيتو - Sgraffito"، كما كانت الأوانى تزخرف جزئياً بتزجيجات متعددة الألوان[١٢٧].

وقد عثر على كميات من منتجات هذا النوع من الخزف فى كثير من المواقع الأثرية كسامراء بالعراق وسوسة وسيراف بإيران والميناء بشمالى سوريا[١٢٨]، وفى الفيوم والفسطاط بمصر؛ التى عُرف بها باسم "خزف الفيوم" نتيجة للعثور منه على كميات كبيرة بهذا الإقليم[١٢٩]. وكانت رسوم هذا النوع من الخزف تمتاز ببساطتها، فنجد من بينها أشرطة تلتقى فى مركز الأطباق (لوحة ٥) أو تزخرف القدور طولياً "Mottled". وفى بعض الأحيان تتألف من هذه الأشرطة أشكال هندسية (لوحة٧). وتعد البقع المرشوشة أو المنثورة "Spleched" (اللوحتان ٨، ٩) من أكثر الزخارف شيوعاً على هذا النوع من الخزف، كما تظهر عليه فى بعض الأحيان الرسوم النباتية والحيوانية، ويزخرف بعض أوانيه كتابات كوفية[١٣٠]. أما الألوان التى نفذت بها هذه الزخارف فمتعددة، منها؛ الأخضر، والأزرق، والأرجوانى، والأصفر.

وعلى الرغم من اتفاق العلماء على أن ما أنتج فى مصر وغيرها من مناطق العالم الإسلامى، من الخزف ذى الزخارف المكونة من البقع المنثورة أو المرشوشة أو تلك التى على هيئة أشرطة طولية كانت بتأثير من الخزف الصينى ذى الألوان المتعددة الذى أنتج فى عهد أسرة "Tang" (٦١٨-٩٠٦م)[١٣١] (اللوحتان ١٠، ١١). إلا أنهم لم يتفقوا على تحديد تاريخ بداية ونهاية هذا النوع من الخزف فى العالم الإسلامى بوجه عام[١٣٢]. وبالنسبة لمصر فيرى بعض العلماء أن تقليد مصر لهذا النوع من الخزف المتأثر بخزف أسرة "تانج" قد استمر فيما بين القرنين الثالث الهجرى/ ٩م والسابع الهجرى/ ١٣م، أى منذ العصر الطولونى وحتى عصر المماليك[١٣٣]. بينما أرخه البعض الآخر ما بين القرنين الرابع الهجرى/ ١٠م والثامن الهجرى/ ١٤م[١٣٤].

وقد تناولت الباحثة "هيلين فيلون" مشكلة تأريخ هذا النوع من الخزف المصرى. وكانت من مؤيدى تأريخ بداية ظهوره فى القرن الرابع الهجرى /١٠م وساقت العديد من الأدلة التى تدعم هذا الرأى، منها تشابه أشكال بعض أوانى هذا النوع من الخزف مع أشكال أوانى بعض القطع الخزفية ذات البريق المعدنى التى ترجع إلى بداية العصر الفاطمى بمصر. كما أن بعض رسوم هذا النوع من الخزف تتماثل مع العناصر الزخرفية التى عرفت فى العصر الفاطمى، بل إنها نفت أن تكون مصر قد استوردت الخزف الصينى قبل أواخر (ق ٣هـ/٩م، وأوائل ق٤هـ/١٠م) ومن ثم فيصعب وجود تأثيرات صينية بها قبل القرن الرابع الهجرى/١٠م[١٣٥].

على أن حفائر سامراء أخرجت العديد من تحف هذا النوع المقلد لخزف أسرة "تانج" ذى الألوان المتعددة، منها صحن محفوظ بدار الآثار العربية ببغداد يزدان بأشرطة خضراء وحمراء وبنفسجية، وصحن آخر فى متحف الفن الشرقى فى مدينة "اكسفورد" بإنجلترا، يحتوى على أشرطة بالألوان الأخضر والبنى والأرجوانى مع بقع منثورة بينها(١٣٦).

ولما كانت لقى سامراء تؤرخ بالقرن الثالث الهجرى/ ٩م، فليس من المستبعد بل ومن الطبيعى أن تكون المنتجات المصرية معاصرة لهذا التاريخ. اللهم إلا إذا كان هناك تشكيك فى تأريخ المنتجات العراقية فمثلاً يرى "Watson" أن إنتاج العراق لهذا النوع من الخزف المقلد لأوانى أسرة "تانج" قد توقف عن الإنتاج فى منتصف القرن الثامن الميلادى، وأن ما استخرج من الأوانى ذات البقع المنثورة المكتشفة فى طرسوس و "Antioch" بسوريا ترجع إلى العصر الأموى ومن المقترح أن تاريخها يرجع إلى النصف الأول من القرن الثامن الميلادى، ولكن "Géza Fehérvári" ترى أنه يجب أن نحتاط فيما وصلنا من هذين المركزين حيث وجدت فى طبقات غير منتظمة(١٣٧)، كما أن ما تناولته من قطع عراقية من هذا النوع أرخته بالقرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م(١٣٨).

ومن ناحية أخرى فإن إيران قد أقبلت فى خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين/٨-٩ م على تقليد خزف أسرة "تانج " المرقش ذى الألوان المتعددة(١٣٩)، كما كان هذا النوع على رأس المنتجات الإيرانية المقلدة للخزف الصينى خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وكشف عن قطع منه فى أطلال مدن الرى والسوس واصطخر وساوة وفى بعض المناطق بإقليم مازندران وغيرها(١٤٠).

ومن ثم فإقبال مصر على تقليد هذا النوع من الخزف فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م أمر وارد بل وطبيعى، وربما كان التوسع فى إنتاجه قد تم خلال القرن الرابع الهجرى /١٠م وفيما بعد ذلك، وخاصة أنه من المعروف أن الفاطميين قد توسعوا فى تقليد المنتجات الخزفية الصينية.

وعلى أية حال فقد امتاز هذا النوع من الخزف المنتج فى الصين خلال عصر أسرة "تانج" باستخدام ثلاثة ألوان فقط فى زخارفه، حتى أنه عرف باسم خزف تانج ذى الألوان الثلاثة "Tri-Colour Pottery of Tang"(١٤١)، وهى الأخضر والأصفر الضارب إلى الحمرة والأزرق، بينما استخدمت فى الأوانى المقلدة لهذا النوع فى العالم الإسلامى ومنها مصر أربعة ألوان حيث أضيف إليها اللون المنجنيزى(١٤٢).

وإذا كان قد جرى العرف على لصق هذا النوع من الخزف المصرى بخزف أسرة "تانج" المتعدد الألوان، وهو أمر محق تماماً، فيجب ألا ينسينا ذلك إمكانية تأثر الخزف المصرى بما أنتج من هذا النوع فى بعض الأقطار الإسلامية، حتى وإن كانت منتجاتها خاضعة أيضاً للتأثيرات الصينية. ومما يؤكد تواجد صلة بين منتجات هذا النوع فى مصر وتلك التى أنتجت فى بعض أقطار العالم الإسلامى، ما لاحظه "Grube" من تشابه كثير من القطع المصرية التى أرخها بالقرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م، مع تلك التى أنتجت فى نيسابور خلال العصر السامانى، وإن كان قد أكد على أن القطع المصرية فضلت

التصميم المحلي على التقاليد المستوردة[١٤٣].

ومن ناحية أخرى فترى "هيلين فيلون" أنه على الرغم من أن مصر قد أنتجت الأواني المستخدم فيها عادة اللون المنجنيزي. والأخضر، والخردلي "Mustard" والتي تنتشر أو تسيل في هيئة مقلمة، وتتجمع أحياناً في جانب الآنية[١٤٤] فإن هناك كسرتين من سلطانيتين عثر عليهما في مصر، ومن الواضح أنهما مستوردتان إما من العراق أو إيران. الكسرة الأولى ذات بطانة بيضاء اللون ومرسومة باللونين الخردلي والأخضر تحت طلاء زجاجي شفاف[١٤٥]. والقطعة الثانية ذات بطانة بيضاء اللون ومزينة ببقع ذات لونين أخضر وأصفر خردلي أيضاً تحت طلاء زجاجي شفاف[١٤٦]. وقد اكتشفت أمثلة مشابهة لهذين النموذجين في نيسابور وسامراء وسوسة. وترى أنه من الصعب التحقق ما إذا كانت مثل هذه القطع المستوردة ملهمة للتقليد المصري، أو ما إن قام الخزافون المصريون بتطوير زخارف هذه الأواني بشكل مستقل[١٤٧].

ومن ناحية أخرى فهناك سلطانية من مصر تؤرخ بالقرن الرابع الهجري/ ١٠م تزينها بقع خضراء اللون[١٤٨]، يلاحظ أنها لا تتوافق مع تلك التي شاعت في مصر، إذ أنها تتبع في الحجم والشكل ولون طلاء الأرضية، النماذج العباسية العراقية، ومن المعتقد أنها مشتقة منها[١٤٩].

وقد وصلتنا عدة قطع مصرية من هذا النوع من الخزف، تحتوى على نقوش كتابية يظهر عليها تأثير شرق العالم الإسلامي، ومنها صحن ذو تزجيج أبيض مجزع عليه ثلاثة أسطر بخط كوفي (١-.../٢-... يمن بركة/ ٣- عمل....) منقوشة باللون الأخضر، ومن المرجح أن أسلوب النقش الكتابي في هذا الصحن[١٥٠] ذى أصول فارسية أو عراقية، إذ أن هناك نماذج لنقوش كتابية مماثلة استخرجت من حفائر سامراء وسوسة، كما كان هذا الأسلوب الكتابي منتشراً في مراكز عديدة في العراق وإيران. حيث عثر فيهما على العديد من الكسر التي زودت بأشرطة كتابية منقوشة بلون أزرق مخضر أو أخضر، وقد عثر في سوسة على طبق ذى نقوش كتابية مشابهة لما نفذ على الصحن المصري، مما يوحي بأن النموذج الأخير كان تقليداً للأطباق العباسية ذات النقوش الكتابية[١٥١].

ووصلنا أيضاً عدة نماذج من هذا النوع من الخزف المصري تؤرخ بالقرنين الثالث والرابع الهجريين /٩-١٠م، أشار "Grube" إلى نموذجين منها يحتويان على نقوش كتابية، النموذج الأول عبارة عن قاع سلطانية مكتوب عليها بإحكام كلمة "بركة"[١٥٢]، والنموذج الثاني قاع إناء آخر مكتوب عليه أيضاً كلمة "بركة" ولكن بطريقة زخرفة الأواني بالبقع[١٥٣]، ونظراً لفقدان جداري السلطانيتين فلم يتبين ما إن كانتا قد زخرفتا بنقوش كتابية أم لا، وقد استشهد بجدار كسرة عثر عليها بالفسطاط[١٥٤] مزخرفة بنقش كتابي مماثل لما في قاع السلطانيتين، وعليه استنتج أن قاع السلطانيتين وجدارهما كانا مزخرفين بالنقوش الكتابية، وأن مثل هذه الكتابات تعيد إلى أذهاننا السلطانيات السامانية ذات النقوش الكتابية[١٥٥]. وقياساً على ما ذهب إليه "Grube" فيمكن نسبة العديد من قيعان الأواني التي نفذت عليها زخارف مماثلة والتي تؤرخ فيما بين القرنين الرابع والسادس

الهجريين /١٠-١٢م[١٥٦] إلى التأثر أيضاً بتلك النقوش الكتابية السامانية.

وهناك كسرة مرسوم عليها طائر مرسوم باللون الأخضر وخطوطه الخارجية باللون المنجنيزى[١٥٧]، وقد سجل "Lane" أمثلة مماثلة عثر عليها فى "al- Mina" شمالى سوريا، واقترح أن هذا النوع من الأوانى كان معداً للتصدير[١٥٨]. مما يعنى أن مصر قد استوردت هذا النوع من الخزف من سوريا أيضاً أو عن طريقها، وليس من المستبعد أن يكون لذلك تأثير على المنتجات المصرية.

ولم تقتصر التأثيرات الصينية والمشرقية الإسلامية فى هذا النوع من الخزف على الزخارف والألوان فحسب، بل تعدتها أيضاً إلى أشكال الأوانى "The Formes"، ونظرة سريعة إلى بعض ما وصلنا من أشكال أوانى التحف المصرية (الأشكال ٦١ أ-و، ٦٢ أ-و) يتبين التنوع الشديد فى أشكالها. وإذا كانت بعض تلك الأوانى تقليداً لأشكال بعض الأوانى الصينية، كما هو فى القدح الأسطوانى الشكل (شكل ٦١د)، فلابد أن هذا التقليد قد شمل أيضاً أشكالاً عديدة غير ذلك. وإذا كانت الأدلة المتوافرة بين يدى الباحث لأشكال الأوانى الصينية لاتكفى لإثبات تأثر أشكال الأوانى المصرية فى هذا النوع من الخزف، فإن نوعاً آخر من الخزف المصرى- وهو ذى البريق المعدنى- والذى جاءت أشكاله مشابهة لأشكال أوانى هذا النوع من الخزف، قد ظهر عليه جلياً التأثر بأشكال الأوانى الصينية[١٥٩]، مما يؤكد تأثر أشكال هذا الخزف أيضاً بأشكال الأوانى الصينية. ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا أشكال عديدة من أوانى هذا النوع من الخزف العراقى السامرائى (الأشكال ٦٣ أ، ب، جـ، ٦٤، أ - هـ، ٦٥ أ ، ب) المتأثرة بأشكال الأوانى الصينية، ولما كان العديد من أشكال الأوانى المصرية محاك لأشكال الأوانى السامرائية[١٦٠] التى هى بدورها تقليد لأشكال بعض الأوانى الصينية، فيمكن أن نستنتج أنه إن جاز أن تتأثر أشكال أوانى هذا النوع من الخزف بأشكال الأوانى الصينية، فليس من المستبعد أن يكون لأشكال أوانى سامراء دور فى هذا أيضاً. كما يلاحظ أيضاً تشابه بعض أشكال أوانى هذا النوع من الخزف المصرى (شكل ٦٢ أ) مع أشكال بعض الأوانى السامانية[١٦١].

وكانت للتأثيرات المغربية والأندلسية نصيب كبير فى هذا النوع من الخزف المصرى. ومن المعروف أن الخزف المزجج ذى الزخارف المرسومة بألوان متعددة قد ازدهر فى بلاد الأندلس وكشفت عنه كميات كبيرة فى كل من البيرة، ومدينة الزهراء، والتى امتازت بغنى زخارفها المتمثلة فى رسوم الحيوانات والطيور وكذلك الرسوم الآدمية والزخارف الكتابية المنفذة باللون الأخضر والمنجنيزى على أرضية بيضاء[١٦٢].

وتعد زخارف هذا النوع من الخزف الأندلسى مستوحاة من زخارف الأوانى العباسية إلا أنها قد تميزت عنها بالرسوم الآدمية والحيوانية[١٦٣]. ولما كانت لتلك الميزة أهميتها بالنسبة للتأثيرات الفنية على الخزف المصرى، فيجدر بنا إلقاء الضوء على بعض النماذج الأندلسية التى احتوت على تلك الزخارف الحيوانية والطيور. ومنها طبق من البيرة يزدان بصورة جواد ذيله مقسم إلى ثلاث ضفائر كما فى علب العاج الأندلسية، ويمتطيه طائر يمسك اللجام بمنقاره (شكل ٦٦)، ومن البيرة أيضاً قنينة عليها رسم لأرانب تعدو وفى

أفواهها أغصان رفيعة (شكل ٦٧) كما يرى ذلك أيضاً في رسوم الحيوانات والطواويس التي وصلتنا من مدينة الزهراء(١٦٤)، أما الرسوم الآدمية فقد مثلت على بعض الأواني صور تمثل حامل الباز، وحامل قوس، وكذلك رسوم لبعض النساء(١٦٥) (شكل ٦٨).

كما شاع الخزف المزجج ذو الزخارف المرسومة باللون الأخضر والمنجنيزى والأصفر على أرضية بيضاء في كثير من مناطق شمال أفريقيا، حيث اكتشفت منه كميات كبيرة في كل من رقادة وصبرة المنصورية وقلعة بنى حماد، وقد امتاز أيضاً بالرسوم الحيوانية والطيور وكذلك بالرسوم الآدمية. فنجد منها على سبيل المثال جزء من سلطانية من رقادة مرسوم عليها حيوانات تعدو، باللون الأخضر والأصفر والمنجنيزى على أرضية بيضاء (شكل ٦٩)، ومما يلاحظ زخرفة بدن الحيوانات بالخطوط المائلة(١٦٦). ومن صبرة المنصورية سلطانية مرسوم عليها حيوان يعدو ويلتفت برقبته إلى الخلف، ويلاحظ أيضاً زخرفة بدن الحيوان بالخطوط المائلة، والتى تتقاطع في بعض المناطق مكونة أشكال معينات(١٦٧) (شكل ٧٠). كما وصلتنا نماذج عديدة من قلعة بنى حماد مرسوم عليها طيور(١٦٨) وزخارف آدمية(١٦٩) وحيوانية (الأشكال ٧١ أ-د) مرسومة باللون الأخضر والمنجنيزى على أرضية بيضاء. ويزخرف أبدانها نفس الزخارف المألوفة المكونة من خطوط متقاطعة أو مائلة مع التركيز على مناطق معينة بالجسم عن طريق تلوينها، ومن مميزاتها أيضاً زخرفة رقبة الحيوانات على هيئة طيات، والجسم يشغل بدوائر متماسة. ومما يلاحظ وجود صلة قوية بين زخارف وألوان قطع بنى حماد وتلك التى اكتشفت في مدينة الزهراء، وربما يرجع ذلك إلى نزوح بعض خزافي الأندلس عقب انهيار الدولة الأموية، واتجاههم إلى قلعة بنى حماد(١٧٠).

ومما سبق يتضح أن هذا النوع من الخزف كان مزدهراً ازدهاراً عظيماً في بلاد الأندلس وشمال أفريقيا، وقد امتاز بتنوع رسومه الحيوانية والآدمية، كما ظهرت عليه أيضاً الزخارف النباتية والكتابية (لوحة ١٢).

وعلى أية حال فقد وصل التشابه بين القطع المصرية من هذا النوع ومثيلاتها في شمال أفريقيا والأندلس، أن وقف بعض مؤرخى الفنون الإسلامية عاجزين أمام نسبة الكثير منها إلى أى قطر منهم. وقد تناولت "مارلين جنكنز" أربع قطع عثر عليها في مصر. القطعة الأولى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ولم تستطع أن تجزم ما إن كانت مصرية الأصل أم مستوردة(١٧١)، وقد احتوت هذه القطعة على العديد من المميزات السابق ذكرها في قطع شمال أفريقيا والأندلس، حيث يظهر فيها الخطوط المتقاطعة أو المائلة التى تشغل جسم الآدمى والحيوان، وكذلك تنفيذ رسومها باللون الأخضر والمنجنيزى والأصفر على أرضية بيضاء. والكسرتان الثانية والثالثة محفوظتان في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، ومرة أخرى يصعب التحديد على وجه الدقة ما إن كانت مصر قد استوردتهما عن الخارج(١٧٢).

والقطعة الأولى منهما: تمثل كسرة مرسوم عليها جزء من صقر (شكل ٧٢) منفذة باللون الأخضر والمنجنيزى على أرضية بيضاء، وهى قريبة تماماً في أسلوبها ورسمها لقطعة خزفية من مدينة صبرة المنصورية(١٧٣)، كما أن شكلها قريب جداً لقطع عديدة كشف عنها

في مدينة الزهراء. والقطعة الثانية مرسوم عليها حيوان باللون الأخضر والمنجنيزي على أرضية بيضاء (شكل ٧٣)، وجاءت في أسلوبها مشابهة لما اخرج من قلعة بني حماد. أما القطعة الرابعة والأخيرة فقد عثر عليها في الفسطاط، ومحفوظة حالياً في مجموعة "Edmund Unger" بانجلترا، ولم تحدد ما إن كانت صناعة محلية أم مستوردة(١٢٤). وهي تمثل باز ينقض على أرنب (شكل ٧٤) ومرسومة باللون الأخضر والأصفر والمنجنيزي على أرضية بيضاء، وتلك القطعة على وجه التحديد أشار "Grube" صراحة أنه على الرغم من العثور عليها في مصر فهي تنسب إلى شمال أفريقيا، وحدد تاريخها بالقرنين الرابع والخامس الهجريين /١٠-١١م، واعتمد في رأيه هذا بناء على اختلاف أسلوبها التقني (العجينة والألوان) والزخرفي (منظر الانقضاض) مع القطع المصرية، واتفاقها مع قطع شمال أفريقيا والأندلس(١٢٥).

وبمجموعة متحف "بناكي" بأثينا عدة قطع من هذا النوع ترجع إلى مصر، وتؤرخ بالقرن الخامس الهجري /١١م، ومرسوم عليها حيوانات وطيور منفذة باللون المنجنيزي والأخضر على أرضية بيضاء مزرقة أو بيضاء ناصعة، ولتلك القطع أمثلة مصرية عديدة مشابهة محفوظة في متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(١٢٦).

ومن نماذج متحف "بناكي" كسرة من صحن مرسوم عليها حيوان منفذ بلون منجنيزي على أرضية بيضاء محمرة (لوحة ١٣)، ويزخرف جسم الحيوان دوائر، وضلوعه على هيئة أشرطة محجوزة باللون الأبيض؛ ومنها كسرة مرسوم عليها حيوان بلون منجنيزي على أرضية بيضاء (لوحة ١٤) ويزين بدن الحيوان زخارف متراكبة تشغلها نقاط، أما الضلوع والمناكب والأفخاد فهي على هيئة أقواس تمثل المفاصل؛ وفي كسرة أخرى نجد رسماً يمثل رأس ورقبة نمر، يزخرفها بقع خضراء ومنجنيزية اللون، أما جسم الحيوان فمحدد بلون منجنيزي، وأمام الحيوان ورقة نباتية مرسومة بلون أخضر ومحددة بلون منجنيزي (لوحة ١٥)؛ ونجد كذلك في كسرة رسم لجزء من حيوان مرسوم بلون منجنيزي على أرضية بيضاء وتبدو الضلوع أيضاً على هيئة أشرطة محجوزة بالأبيض، والمفاصل أيضاً على هيئة أقواس محجوزة بالأبيض(١٢٧) (لوحة ١٦).

ومما يلاحظ على تلك القطع أن الألوان المستخدمة فيها جاءت مماثلة لما عثر عليه في خزف مدينة الزهراء، كما أن الزخارف التي تزين أجسام بعض الحيوانات تعود إلى أمثلة من شمال أفريقيا والأندلس. كما يلاحظ أن الأشرطة المتوازية في أجسام بعض الحيوانات ظهرت أيضاً في أمثلة من إفريقية ومن قلعة بني حماد، كما يمكن أن ترى الزخارف المتراكبة في جسم بعض الحيوانات في نماذج من قلعة بني حماد والأندلس(١٢٨).

وبمجموعة متحف "بناكي" بأثينا قطعتان أيضاً من هذا النوع تحتويان على زخارف هندسية مجردة(١٢٩)، القطعة الأولى: تمثل جزء من جرة يزينها من أعلى أنصاف معينات مشغولة بلون منجنيزي، ومن أسفل معينات كاملة مشغولة بلون أخضر أو أصفر مخضر، وبين المعينات وأنصافها طلاء بلون أبيض ناصع (لوحة ١٧ على اليمين)، وقد نسبت "هيلين فيلون" هذه القطعة إلى مصر وأرختها بالقرن الخامس الهجري/ ١١م، وبالإضافة إلى تشابه

ألوان هذه القطعة مع النماذج الأندلسية، فقد ذكرت أن أسلوبها الزخرفي شبيه بالأمثلة الأندلسية المزخرفة بأسلوب "Cuerda Seca"[١٨٠] الذى شاع فى الأندلس فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، ومن المرجح أن زخارف تلك القطعة المصرية تقليد لهذا الأسلوب الزخرفى الأندلسى. أما القطعة الثانية: (لوحة ١٧ على اليسار) فزخارفها هندسية ونباتية مرسومة باللون الأخضر ومحددة باللون المنجنيزى على أرضية بيضاء كما هو فى القطعة السابقة، بنفس أسلوب الـ "Cuerda Seca" وقد أرختها "هيلين فيلون" بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م. وإن كانت قد ترددت فى أن تحسم أصل هذه القطعة، فأشارت إليها ذات مرة أنها مستوردة على نحو بيّن من إسبانيا[١٨١]، وذكرت مرة أخرى أنه من المحتمل (أو على الأرجح)، أنها أسبانية[١٨٢].

ومن ناحية أخرى فتحتوى مجموعة متحف "بناكى" بأثينا على مجموعة من قطع هذا النوع امتازت باحتوائها على الزخارف الكتابية الكوفية (الشكلان ٧٥، ٧٦) وألوانها بنفس ألوان القطع المصرية السابق وصفها والمتأثرة بألوان قطع شمال أفريقيا والأندلس. ومرة أخرى تبرز لنا "هيلين فيلون " مشكلة ما إن كانت تلك القطع صناعة محلية أم مستوردة[١٨٣]، وإن أقرت فى نفس الوقت بأن الجزء الرئيسى من هذه القطع يعود بكل وضوح إلى شمال أفريقيا، وتناولت القطعة المبينة فى (شكل ٧٥)، وهى تمثل كسرة من جرة عليها نقش كتابى بلون منجنيزى تحت طلاء زجاجى مصفر وأشارت أنه ينتمى تماماً لأمثلة عثر عليها فى رقادة. وأن الحلية الشارية التى تعلو حرف الكاف ترى أيضاً بصورة مماثلة فى نماذج من شمال أفريقيا وخاصة من تونس حيث استخدمت فى بعض الأحيان لملء الفراغ بين الزخارف[١٨٤].

وعلى أية حال فهناك نموذج من هذا النوع ذى الزخارف الكتابية ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى /١٠م له أرضية بيضاء مخضرة نقش عليها سطر كتابى بخط كوفى باللون المنجنيزى، محصور داخل إطار بلون أخضر باهت ويحده من أعلى ومن أسفل خطين بلون منجنيزى (لوحة ١٨). وتتفق تلك القطعة مع قطع مماثلة من شمال أفريقيا سواء من حيث الشريط الكتابى المحصور داخل إطار (الشكلان ٧٤، ٧٥) وكذلك فى نظام الألوان[١٨٥].

ويبدو أن تأثير شمال أفريقيا قد شمل أيضاً نوعية طلاء بعض القطع وأشكالها. فقد وجد فى كسرة يزخرفها أشكال مراوح نخيلية قلبية الشكل ولفائف نباتية مرسومة بلون منجنيزى مع بقع خضراء وصفراء[١٨٦]، استخدام طبقة تغطية إضافية فوق البطانة ذات طلاء رصاصى، وهو أسلوب غير معتاد فى تغطية الأوانى، وقد وجدت منه بعض النماذج فى قلعة بنى حماد، وظهوره هنا يؤكد أيضاً استخدامه فى مصر[١٨٧]. كما تبدو أشكال بعض الأوانى (شكل ٦٢ د) متأثرة فى هيئتها بأشكال بعض أوانى قلعة بنى حماد[١٨٨].

ومما سبق يتضح إلى أى مدى قد تأثر الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء الشفاف بالمؤثرات الوافدة من شمال أفريقيا والأندلس، فقد شمل هذا التأثير شتى أنواع الزخارف والرسوم بالإضافة إلى التصميم والشكل ونظام الألوان[١٨٩]. وفى ضوء المعطيات

الحضارية والتاريخية التى اكتنفت العلاقات بين مصر وشمال أفريقيا من ناحية والأندلس من ناحية أخرى، عقب دخول الفاطميين إلى مصر، يمكن مع شيء من الاطمئنان نسبة ما هو محتوى على تأثيرات إسلامية غربية إلى ما بعد دخول الفاطميين إلى مصر، أما تلك التى احتوت على تأثيرات شرقية (صينية وعراقية وإيرانية على وجه الخصوص) فيمكن نسبتها على وجه الترجيح إلى الفترة السابقة على ذلك وخاصة فى العصر الطولونى.

ولم تقتصر زخارف الخزف ذى الألوان المتعددة تحت الطلاء على تلك الزخارف التى على هيئة أشرطة أو بقع مرشوشة أو منثورة أو على الزخارف المرسومة، فهناك نوع استخدمت فيه حزوز أو خدوش فى طبقة البطانة مع زخارف مرقشة على هيئة بقع أو أشرطة ذات ألوان متعددة كالأخضر والأرجوانى والبنى تحت طلاء زجاجى مصفر، وهو النوع المعروف باسم "Sgraffato" على نفس نمط خزف أسرة "تانج" ذى الزخارف المبقعة أو المرشوشة(١٩٠).

وقد انتشر هذا النوع من الخزف فى أماكن عديدة بشرق العالم الإسلامى وخاصة فى سامراء بالعراق وسوسة ونيسابور بإيران والفسطاط بمصر و(الميناء - al- Mina) بسوريا(١٩١).

وقد اختلفت آراء مؤرخى الفنون الإسلامية فى تحديد بداية تاريخ إنتاج هذا النوع من الخزف فى العالم الإسلامى، فبينما نسبه البعض إلى القرنين الثانى والثالث الهجرى/٩م(١٩٢)، يرى البعض الآخر أنه لم يتم إنتاجه قبل القرن الرابع الهجرى/١٠م(١٩٣).

وعلى أية حال فيبدو أن هذا النوع من الخزف كان منتشراً فى عدة مناطق من العالم الإسلامى خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وعلى الرغم من أن "زرة - Sarra" كان قد أقر بعدم معرفة سامراء لهذا النوع من الخزف، فقد عاد وأقر بخطأ رأيه هذا، وأكد أن سامراء كانت مركزاً لانتاجه خلال القرن الثالث الهجرى /٩م، بل وبناءً على تشابه بعض من قطعه التى عثر عليها فى سوسة مع قطع من سامراء، أرجع منتجات سوسة هذه إلى نفس تاريخ قطع سامراء ٣هـ/٩م(١٩٤).

وفى ضوء فهم العلاقات الفنية بين مصر وسامراء يمكن الإقرار بأن هذا النوع من الخزف قد عرف أيضاً فى مصر خلال عصر سامراء. وربما يؤكد ذلك تشابه زخارف بعض قطع هذا النوع مع ما كان شائعاً فى مصر وسامراء خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م(١٩٥)، كما أن بعض قطعه احتوت على زخارف تشبه تلك التى كانت سائدة فى مصر فى العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى(١٩٦).

ورغم أننا لانملك إلا أن نطلق على منتجات هذا النوع من الخزف سواء فى مصر أم غيرها، إلا أنها تقليد لخزف أسرة "تانج"، فمن المرجح أن هناك أماكن أخرى من العالم الإسلامى قد اسهمت بنصيب فى إنتاج هذا النوع من الخزف بمصر. وربما كان لسامراء على وجه التحديد دور متعاظم فى ذلك أكثر من غيرها، وقد يكون الدافع إلى ذلك هو إقبال سامراء على تقليد هذا النوع من خزف أسرة "تانج"، بل وقد شمل هذا التقليد أيضاً أشكال الأوانى (الشكلان ٦٥ أ ، ب)، حيث تبرهن الصحون المكتشفة فى سامراء أنها نسخ

مقلدة للصحون الصينية[١٩٧]. ولما كانت فنون سامراء قد صبغت أوجه الحياة الفنية في مصر خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، فليس من المستبعد أن يصل هذا النوع من الخزف إلى مصر عن طريق سامراء، سواء من خلال الفنانين العراقيين الذين وفدوا إلى مصر، أو من خلال الصلات الحضارية المتشعبة التى اكتنفت علاقات الولاة بمصر في هذه الفترة مع عاصمة الخلافة العباسية.

وعلى أية حال فقد تناولت الباحثة "هيلين فيلون" عشرين قطعة من هذا النوع من الخزف، ضمن مجموعتة متحف "بناكى"، ترجع إلى مصر، وأرختهم فيما بين أواخر القرن الرابع والسادس الهجريين/ أواخر ١٠-١٢م، وأشارت إلى أن الغالبية العظمى منها مستوردة من العراق أو إيران أو سوريا، واستثنت منهم قطعتين ذكرت أنهما يمكن أن تنتميان إلى صناعة مصرية[١٩٨].

ومن تلك القطع المرجح استيرادها من الخارج، كسرة يقسم حافتها المتسعة إلى الخارج تدريجياً، أشرطة متوازية بداخلها زخارف من لفائف محزوزة تبدو عليها الليونة، مع ترقيشات على هيئة خطوط بلون أخضر وخردلي وبقع بلون منجنيزى تحت طلاء زجاجي شفاف، ومن المعتقد أن تلك القطعة مستوردة من إيران، وقد وجدت أمثلة مشابهة لتصميمها في كل من كش وسوسة[١٩٩].

وكسرة أخرى يزخرفها شكل دائرى بداخله طائر، والطائر محدد بلون منجنيزى. وجسمه مرسوم بلون خردلي، وجناحه بلون أخضر. ومن المعتقد أن هذه القطعة مستوردة من العراق أو إيران، ويوجد زخارف مماثلة لها وجدت على قطع من سوسة ونيسابور[٢٠٠].

وعلى كسرة أخرى زخرفة عبارة عن أشرطة أفقية متوازية، يزخرف الشريط العلوى منها عناصر مزهرة، وبالشريط الأوسط زخرفة كتابية بالخط الكوفي، يقرأ منها كلمة "بركة"، وفي الشريط الأخير لفائف نباتية، والكسرة ذات طلاء خردلي يشغلها أشرطة بلون أخضر. ومن المعتقد أن هذه القطعة مستوردة من سوريا أو العراق، فزخارف القطعة من أعلى تتماثل تماماً مع قطعة عثر عليها في"al - Maina" بسوريا، أرخها "آرثر لين" بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م، والنقش الكتابى مشابه لما عثر عليه في قطع سامراء التى أرخت بالقرن السادس الهجرى وأحياناً بالقرن السابع الهجرى /١٢-١٣م[٢٠١].

وفيما يتعلق بالقطعتين اللتين نسبتهما إلى صناعة مصرية، فالأولى عليها زخارف تتمثل في أشكال مراوح نخيلية ولفائف نباتية على أرضية ذات تهشيرات مائلة، وطلاء القطعة ذو لون زجاجي أخضر، (لوحة ١٩ إلى اليسار) ولهذه القطعة نماذج مماثلة عثر عليها في الفسطاط وكوم الدكة. وعلى الرغم من أنها نسبت تلك القطعة إلى صناعة مصرية وأرختها بالقرنين السادس والسابع الهجريين /١٢-١٣م. فقد أشارت إلى أن لتلك القطعة أمثلة مشابهة عثر عليها في عُمان، وتؤرخ بالقرن الخامس والسادس الهجريين /١١-١٢م[٢٠٢].

أما القطعة الثانية فيزخرفها مراوح نخيلية ولفائف نباتية على أرضية عبارة عن تهشيرات مائلة. ويرقشها أشرطة بلون أخضر منجنيزى[٢٠٣](شكل ٧٧، لوحة ١٩ في الوسط).

ومما يلاحظ أن زخارف القطعتين السابقتين تتشابهان مع زخارف بعض قطع هذا

النوع التى عثر عليها فى العراق، وذلك من حيث المراوح النخيلية واللفائف النباتية، وكذلك الأرضية التى على هيئة تهشيرات مائلة (شكل ٧٨). وعلى الرغم من أن "زرة" لم يحدد تاريخاً ثابتاً لتلك القطع العراقية، وذكر أنه "استتناداً إلى النقوش الكتابية (بالخط الكوفى الرائع) فإننى لا أنسب هذه الشقفات إلى تاريخ أقدم من القرن السادس الهجرى أو الثالث عشر الميلادى. أما من ناحية النقوش الزخرفية فيمكننا أن نعتبر القرن الحادى عشر كزمن لصناعة تلك الأوانى"[٢٠٤]، فيمكننا أيضاً ترجيح نسبة القطع المصرية المشابهة لتلك الشقفات العراقية فيما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، وليس من المستبعد أن تستمر أيضاً خلال القرن السابع الهجرى /١٣م.

وعلى أية حال فإن كان من المرجح أن مصر قد استوردت كميات كبيرة من هذا النوع من الخزف، من إيران والعراق وسوريا- حتى أنه من بين عشرين قطعة بمتحف "بناكى" نسبت قطعتين فقط إلى مصر ونسب الباقى إلى هذه الأقطار- فمن الطبيعى أن يكون لذلك تأثير على منتجات مصر من هذا النوع، بل وليس من المستبعد أن يكون بعض ما نسب أنه مستوردٌ من تلك الأقطار، قد صنع فى مصر، وخاصة أن ترجيح استيرادها كان بناء على تشابه زخارفها مع المنتجات العراقية والإيرانية والسورية، ومثل تلك الزخارف يسهل على الخزافين المصريين محاكاتها كما حاكوا غيرها من الزخارف فى شتى أنواع الفنون.

جـ - الخزف ذو البريق المعدنى Wares Painted in Luster Colours

أين ومتى ظهر ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى؟

سؤال موجز فى عبارته، مرهق فى الإجابة عليه. فمنذ بداية القرن الماضى تقريباً فصاعداً، كان هذا السؤال محور مناقشات شديدة بين علماء الفنون والآثار. وربما زاد من صعوبة تحديد أصل موطن هذا النوع من الخزف، معقولية ومنطقية الحجج والأسانيد التى سيقت لتدعيم هذا الرأى أم ذاك.

ولا يخفى الباحث ما اكتنفه من تردد فى معاودة طرح مثل هذا الموضوع للمناقشة، نظراً لأنه أخذ حيزاً مكانياً وزمانياً ليس بالقليل فى مجال الدراسات الآثارية الإسلامية، ولكن طبيعة الدراسة فرضت أن نتعرض لهذا الموضوع ولو بصورة جزئية مع التأكيد على بعض النقاط التى لها أهمية خاصة للبحث.

لدينا ثلاث نظريات حول أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى؛ النظرية الفرنسية: وتنسبه إلى إيران، والنظرية الألمانية: وتنسبه إلى العراق، والنظرية الانجليزية: وتنسبه إلى مصر.

وقد بدأت ظهور مشكلة أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى تطفو على السطح[٢٠٥] فى عام ١٩٠٧م عندما حاول العالم الفرنسى "ميجون- Migeon" تحديد أصل موطن هذا النوع من الخزف، وذلك فى كتابة الجامع عن الفنون الإسلامية، فنسبه إلى إيران. وفى عام ١٩١٤م قام مواطنه "فينير- ch. Vignier" بتأييد هذا الرأى وذلك فى بحثه له عن "المكتشفات الجديدة فى رجس"، وفى عام ١٩٢٠م قام عالم فرنسى آخر وهو "بيزار- Pézard" بتأييد الأصل الإيرانى للخزف ذى البريق المعدنى، وذلك فى كتابه عن "الخزف الإسلامى المبكر ومصادره".

وفى سنة ١٩٢٥م نشر العالم الألمانى "زرة- Sarre" نتائج حفائره فى مدينة سامراء، وخص خزف سامراء بكتاب مستقل أثبت فيه رأى جديد، وهو أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد نشأت فى العراق، وفى مدينة سامراء على وجه الخصوص.

وفى سنة ١٩٢٦م ظهر رأى جديد يخالف رأى "زرة" ومن سبقه من العلماء، وصاحب ها الرأى هو العالم الإنجليزى "بتلر- Butler" الذى اعتبر أن مصر هى موطن الخزف ذى البريق المعدنى، وذلك فى كتابه "الخزف الإسلامى". ثم قام مواطنه العالم "مارتن- Martin" سنة ١٩٢٨م فى دراسته عن "البريق المعدنى على الزجاج والخزف" بتأييد نظرية "بتلر" السابقة.

وفى نفس العام ١٩٢٨م قامت حملة شديدة على تلك النظرية الأخيرة تزعمها العالم الفرنسى "كوكلن- Koechlin" الذى نقد بشدة وعنف رأى "بتلر" ومؤيديه، وذلك فى كتابه عن "خزف سوسة بمتحف اللوفر"، حيث أكد من جديد على أن إيران هى الموطن الأصلى للخزف ذى البريق المعدنى، وحدد مدينة الرى كأول مدينة شهدت هذا النوع من الخزف.

وفى سنة ١٩٣٤م قام العالم الألمانى "كونل- Kühnel" بدراسة عن "الخزف

العباسي ذى البريق المعدني" ناقش وفند بأسباب قوية، ومقنعة. الآراء التى قيلت بأن إيران هى الموطن الأصلى لهذا الخزف، وكذلك الآراء التى قيلت بأن مصر هى ذلك الموطن. ثم أيد رأى أساتذة "زرة" بأن العراق هى الموطن الأول لهذا الخزف، وإن كان "كونل" اختلف مع أستاذه فى تحديد المدينة العراقية التى شهدت مولد هذا النوع من الخزف وأقر بأنها مدينة بغداد وليست سامراء.

ويمكننا بعد هذا العرض السريع لأهم الاراء التى أثيرت حول أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى، أن نطرح القضية فى صورة تساؤل أقرب إلى صميم الدراسة التى نتصدى لها. هل كان ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر فيصير فناً أصيلاً فيها؟ أم ابتكر فى إيران؟ فيصبح تأثيراً إيرانياً وافداً على مصر، أم ابتكر فى العراق؟ فيكون تأثيراً عراقياً وافداً على مصر.

وواقع الأمر أنه وبعد مناقشات عنيفة بين علماء الفنون والآثار بات من المستقر عليه اعتبار العراق هى الموطن الذى ولد فيه الخزف ذى البريق المعدنى، ومن العراق خرج إلى باقى بقاع العالم الإسلامى(٢٠٦).

ولكن ما هى الأسباب التى دعت إلى رفض النظرية الإنجليزية التى تنادى بأن مصر كانت هى أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى؟ ربما كان فى التعريف بشخصية صاحب هذه النظرية "Butler" وآرائه بوجه عام فى الفن الإسلامى، جزء- وإن لم يكن أساسى- فى الإجابة على هذا السؤال.

ف"بتلر" هذا صاحب آراء ونظريات فى الفن والحضارة الإسلامية، لايكون المرء مبالغاً إذا وصفها بالتطرف والبعد عن الحيدة، إذ كان جل اهتمامه ينصبُّ على تجريد العرب والمسلمين- خاصة فى مصر- من عوامل الابتكار والتفوق، وردّ ذلك إلى القبط وفنونهم(٢٠٧). وقد كانت أراؤه البعيدة عن الموضوعية مدعاة لأن يكون لكثير من علماء الفنون والآثار الإسلامية موقفاً غير طيب منها، ونكتفى فى هذا الصدد بما أورده "زكى محمد حسن" عن كتابه "Islamic Pottery" فيذكر: "ويجدر بنا هنا أن نحذر الطلاب من الاعتماد على هذا الكتاب، فإن لأكثر أساتذة الآثار والفن الإسلامى فيه رأياً غير طيب، لخصه الدكتور "كونل" بقوله فى نقده: (وإنك لمضطر بعد قراءة هذا الكتاب الكبير إلى الاعتراف بأنك أفدت شيئاً كثيراً لا علاقة له بالموضوعات التى يدور عليها الكتاب، والتى لايستطيع المؤلف أن يواصل دراستها والمناقشة فيها)"(٢٠٨).

وربما يدعى البعض أن "زكى محمد حسن" و "كونل" كانا متحاملين على "بتلر" فى رأيهم هذا، ولكن نظرة عابرة على ما أورده "بتلر" فى كتابه السابق من الأدلة التى يدعم بها نظريته، يتضح مدى وهن وسطحية أدلته تلك.

فقد اتخذ على سبيل المثال من ظهور الرسوم والشارات المسيحية، المتمثلة فى القديسين والرهبان الذين يحملون بأيديهم المباخر وحول رؤوسهم هالة التقديس، وإحدى أيديهم تشير إلى علامة التثليث، وكذلك رسم الصليب والأسماك والحمام التى تمثل مقاطع من اسم المسيح باللغة القبطية- التى ظهرت على الخزف المصرى ذى البريق المعدنى،

دليلاً على أن هذا النوع من الخزف من ابتكار الأقباط. وتشير "سعاد ماهر" إلى أن "بتلر" قد فاته أن هذه القطع الخزفية من صناعة العصر الفاطمى، وليست من صناعة العهد القبطى(٢٠٩).

بل والأدهى من ذلك انه اتخذ من إشارة "ناصر خسرو" عن الأوانى المزينة بألوان تشبه لون القماش المسمى "بوقلمون"- وهى ألوان تختلف اختلاف أوضاع الآنية- دليلاً آخر ليثبت نظريته فى أن البريق المعدنى "Luster" كان معروفاً فى مصر منذ العصر الرومانى ولم يكن مهده العراق أو إيران(٢١٠). وقد فاته من ناحية أن تلك الأوانى التى يتحدث عنها ترجع إلى العصر الفاطمى، وقد بعدت الشقة بينها وبين العصر الرومانى. بل والأكثر من ذلك أن "رايس" يرى أن أسلوب التزجيج اللماع الذى استخدم فى أوانى العصر الرومانى تفصل بينه هوة كبيرة وبين أسلوب البريق المعدنى الذى ظهر فى الأمثلة الأولى للخزف ذى البريق المعدنى(٢١١).

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت فى بعض البلاطات الخزفية ذات البريق المعدنى التى عثر عليها فى حفائر سامراء رسوم لديكة محاطة بأكاليل الغار (شكل٧٩)، وقد حاول "بتلر" نسبة هذه البلاطات والزخرفة الموجودة عليها إلى أصول قبطية مصرية، معللاً ذلك بأن الديك كان عنصراً رمزياً قبطياً، واستشهد على ذلك بعدة أمثلة عليها رسم ديك محاط بأكاليل الغار، وبقطعة من الفسطاط عليها رسم ديك نسبها إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، رغم أنها ترجع إلى العصر الفاطمى(٢١٢). وإذا كان "بتلر" قد نقلنا من سامراء إلى مصر ليبحث عن المعنى الرمزى لرسم الديك، فإن "زرة" له رأى آخر حيث يرى بأن هناك ترابط وثيق وواضح تماماً بين نقوش هذه البلاطات ونقوش الجدران الساسانية، وأن هذا يوضح لنا أصل المدرسة الفنية التى اقتبس منها ذلك النقش، بل ويرى أن الرسوم فى هذه البلاطات المتمثلة فى نقش شجر الغار المصحوب بنقوش تملأ فراغات الأركان وصورة الديك وريش ذيله المنتصب أنماط معروفة من النقوش التى تظهر فى الصور الناتئة على طاق بستان والأقمشة الحريرية؛ وإن كان بأسلوب تشكيلى على الأقمشة بينما رسمت بأسلوب طبيعى على البلاطات، وأن صورة الديك القريب من الطبيعة وجدت على الأوانى الفضية الساسانية، ويرى أن أصل صورة الديك فارسية بمفهوم إغريقى وكان لها دورٌ مهمٌ فى الدين والفن الفارسى(٢١٣).

وربما ضاعت الحقيقة بين "بتلر" الذى يرى فى رسم الديك رمزاً قبطياً، وبين "زرة" الذى يرى أنه رمزاً فارسياً(٢١٤).

ورغم ضعف المبررات التى سيقت للتدليل على أن الخزف ذى البريق المعدنى عُرف فى مصر قبل العصر الإسلامى، فيظل الرأى الذاهب بأن مصر قد عَرفت قبل الفتح الإسلامى وبعده استخدام البريق المعدنى فى زخرفة الزجاج(٢١٥) من المبررات القوية لتأييد وجهة نظر "النظرية الإنجليزية".

وقد وصلت إلينا عدة نماذج زجاجية يُعتقد بأنها مزينة بأسلوب البريق المعدنى، عنها إناءين صغيرين فى متحف "فكتوريا والبرت" بلندن، عليهما زخارف شبيهة برسوم

المنسوجات القبطية[٢١٦]، والزخارف النباتية في دير باويط بصعيد مصر،وهما يرجعان إلى فترة الانتقال بين العصرين البيزنطى والإسلامى[٢١٧].

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بقطعتين زجاجيتين من مصر يرجعان إلى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، ومزخرفتان بأسلوب البريق المعدنى.

القطعة الأولى: عبارة عن قاع إناء صغير[٢١٨] مزخرف من الخارج بزهرة ذات ثمانى أوراق مرسومة بطلاء معدنى أصفر داكن (أقرب إلى البنى) ويحيط بها شريط كتابى دائرى بخط كوفى بسيط غير منقوط[٢١٩]، يقرأ: "مما عمل فى طراز الفيلة بمصر (سنة ١٦٣هـ) "الموافق سنة ٧٧٩م، ويلاحظ أن التاريخ مثبت بالأرقام القبطية، والتاريخ المنصوص عليه يقع فى عهد والى مصر "يحيى بن ممدود الحرشى" من قبل الخليفة العباسى "المهدى"[٢٢٠]. وتكمن أهمية هذه القطعة فى أنها أقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصرى الإسلامى ذى البريق المعدنى يذكر عليها اسم "مصر"[٢٢١].

أما القطعة الثانية، فهى عبارة عن كأس زجاجى[٢٢٢] مزخرف بالبريق المعدنى البنى وبنفس أسلوب القطعة السابقة، وتزينها زخارف نباتية متنوعة، وعلى حافتها من الخارج كتابة كوفية نصها "الأمير عبد الصمد بن على أصلحه الله وأعز نصره"[٢٢٣]، وقد كان هذا الأمير والياً على مصر فى سنة ١٥٥هـ/٧٧٢-٧٧٣م من قبل الخليفة العباسى "أبى جعفر المنصور"[٢٢٤].

وعلى الرغم مما سبق فقد شكك "زكى محمد حسن" فى أن تكون مصر قد عرفت أسلوب البريق المعدنى الحقيقى فى زخرفة الزجاج قبل العصر الإسلامى، ويذكر فى ذلك بعد إشارته للإناءين الزجاجيين المحفوظين بمتحف "فكتوريا وألبرت" السابق الإشارة إليهما: "ولكنا لانطمئن إلى أن الزخارف الموجودة على بعض الأوانى الزجاجية قبل الإسلام مرسومة بالبريق المعدنى، على الرغم من أنها تشبهه فى اللون"[٢٢٥].

كما أن "محمد عبد العزيز مرزوق" رغم تأكيده التام على أن مصر قد عرفت فى العصر السابق على الإسلام وفيما قبل العصر الطولونى طريقة زخرفة الزجاج بالبريق المعدنى[٢٢٦]، فقد كان من أشد أنصار نسبة ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى إلى العراق، ورفض تماماً أن يكون لمصر الفضل فى هذا الابتكار[٢٢٧]. بمعنى أنه رفض الربط ما بين ظهور البريق المعدنى على الزجاج، وظهوره فيما بعد ذلك على الخزف.

ومن ناحية أخرى فلم يكن أسلوب الزخرفة بالبريق المعدنى على التحف الزجاجية قاصراً فى العصر الإسلامى على مصر، فقد وصلتنا عدة نماذج عثر عليها بالعراق والشام، منها قطعة عثر عليها فى حفائر الأخيضر عليها زخارف بالبريق المعدنى عليها رسم غزال وكتابة نصها: "كل هنيا ومريا"، وقد نسبت هذه القطعة إلى العراق فيما بين القرنين الثانى والثالث الهجريين/ ٨-٩م[٢٢٨]. كما عثر فى مدينة الرقة على قدح زجاجى عليه زخارف بالبريق المعدنى وكذا خمسة سطور من الكتابة جاء فيها عبارة "عمل دمشق"، وقد نُسبت تلك القطعة إلى أواخر القرن الثانى الهجرى /٨م[٢٢٩].

ورغم أن تاريخ القطعتين المصريتين السابق الإشارة إليهما "١٥٥هـ، ١٦٣هـ" لاشك

أنهما يسبقان القطعة العراقية والأخرى الشامية المنوه إليهما، فإنه من الصعب التأكيد على أن الشام والعراق لم يستخدما البريق المعدنى فى زخرفة الأوانى الزجاجية خلال القرن الثانى الهجرى/ ٨م. وربما يدعم هذا الرأى ما أشارت إليه "Géza Fehérvári- عند تناولها للخزف العباسى المبكر- بأن المؤرخ اليعقوبى ذكر فى عام ٢٧٨هـ/٨٩١م أن من بين الفنانين والحرفيين الذين أحضرهم الخليفة "المعتصم" (٢١٨-٢٢٧هـ/٨٣٣-٨٤٢م) إلى مدينة سامراء (٢٢١هـ/٨٣٦م)، صناع خزف وزجاج من البصرة[٢٣٠]، وتؤكد "جيزا فهر فارى" على أن البصرة كانت بالفعل مركزاً لإنتاج الزجاج، وأن ذلك واضح من قطعتين صغيرتين من الزجاج مرسومتين بالبريق المعدنى تحتويان على نقوش كتابية ورد بهما اسم "البصرة"[٢٣١]. وربما فى ذلك إشارة إلى أن العراق عرفت أسلوب البريق المعدنى فى زخرفة الزجاج قبل عصر سامراء، وإن كان من المستبعد أن تكون طبّقته على الخزف أيضاً فى هذا التاريخ.

ولكن من الأرجح أن أسلوب البريق المعدنى المستخدم على الزجاج لم يتم تطبيقه على الخزف إلا فى العراق خلال عصر سامراء. ومن الجدير بالذكر التنويه إلى أن زخرفة الزجاج بالبريق المعدنى كانت من الأساليب الشائعة فى سامراء[٢٣٢]، وقد دفع ذلك "زكى محمد حسن" إلى القول بأن استخدام البريق المعدنى فى زخرفة الزجاج نشأ فى العراق فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، ثم تم تقليده فى مصر، حيث نرى أن القطع المصرية المزخرفة على هذا النحو أحدث عهداً وأقل دقة فى الرسم واللون[٢٣٣]. وهو نفس الإتجاه الذى أقر به "عبد العزيز حميد"، حيث ذكر أن غالبية المتخصصين فى الفنون الإسلامية يرون أن استخدام البريق المعدنى فى زخرفة الزجاج ظهرت لأول مرة فى العراق ثم وصل إلى مصر عن طريق التجارة فقلده الزجاجون هناك[٢٣٤].

ومما سبق يتضح أنه، إن كان هناك فريق من الباحثين ينسب فضل ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى إلى مصر بناء على أسبقية معرفتها للزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج، فإن فريقاً آخر من الباحثين يرى أن زخرفة الزجاج بالبريق المعدنى عرفت فى العراق أولاً بل وانتقلت منها إلى مصر[٢٣٥].

وأياً كان الأمر فإنه رغم المحاولات التى بذلت لتتبع صناعة البريق المعدنى فى عصر قبل العصر الإسلامى فإنه لايوجد قطعة واحدة ذات بريق معدنى صحيح، تثبت يقيناً أن البريق المعدنى كان معروفاً فى مصر قبل العصر الإسلامى، وأنه ليس هناك من دليل على وجود الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر قبل القرن الثالث الهجرى/٩م[٢٣٦].

وأخيراً يمكننا أن نختم تلك المناقشة بسؤال نطرحه على مؤيدى نسبة ابتكار الخزف ذى البريق إلى مصر. ماذا تملك مصر من الخزف ذى البريق المعدنى قبل العصر الطولونى؟

إن الكم الهائل الذى عُثر عليه فى حفائر الفسطاط من الخزف ذى البريق المعدنى الذى يرجع إلى العصر الطولونى، لابد أن يستدعينا أيضاً أن نتساءل عن أسباب تلك النهضة الفجائية التى شهدها هذا النوع من الخزف فى العصر الطولونى؟

إن المبرر المنطقي الوحيد لذلك هو أن الخزف ذى البريق المعدنى قد ابتكر فى العراق (سواء فى سامراء أو بغداد) خلال القرن الثالث الهجرى/٩م، وهو توقيت حكم الطولونيين فى مصر، ونظراً لأن العصر الطولونى كان عصر انفتاح فنى على مقر الخلافة العباسية فى العراق- وهو ما تؤكده سيادة الأساليب الفنية العراقية وخاصة السامرائية فى الفنون المصرية الطولونية- فكان هذا النوع من الخزف ضمن المستحدثات الفنية التى جلبها الطولونيون إلى مصر.

وقد بات فى حكم المتفق عليه بين كثير من علماء الفنون والآثار الإسلامية، أن من بين الفنانين الذين وفدوا مع أحمد بن طولون من العراق إلى مصر، أو الذين وفدوا إليها خلال حكمه، كان من بينهم كثير من الخزافين، وهم الذين أدخلوا فن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى إلى مصر، وقاموا بتدريب الخزافين المصريين على هذا الأسلوب الفنى الجديد[٢٣٧].

وقبل أن نشرع فى تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذى البريق المعدنى، نود أن نشير إلى التشابه الكبير بين منتجات هذا النوع من الخزف التى عثر عليها فى مصر، وتلك التى عثر عليها فى أماكن أخرى من العالم الإسلامى كسامراء والرى والسوس وقلعة بنى حماد ومدينة الزهراء[٢٣٨]، وأنه بات من الصعب فى كثير من الأحيان التمييز بين تلك المنتجات المختلفة[٢٣٩].

ومن ناحية أخرى فإن نفس المغالاة التى أثيرت حول أصل موطن الخزف ذى البريق المعدنى، تتكرر فى نسبة منتجات هذا النوع إلى قطر محدد بعينه، فإن أصحاب النظرية الإنجليزية يرون أن ما عثر عليه فى مصر من خزف ذى بريق معدنى يرجع إلى العصر الطولونى إنما هو صناعة مصرية بحتة، بل يذهبون أكثر من ذلك فينسبون ما عثر عليه من الخزف ذى البَريق المعدنى فى كل من العراق وإيران إلى صناعة مصر أيضاً[٢٤٠]، وفى نفس الوقت يرى أصحاب النظرية الألمانية أن جُل ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف فى كل من إيران ومصر إنما هو مستورد من العراق[٢٤١]، بينما يرى أصحاب النظرية الفرنسية أن ما عثر عليه من خزف ذى بريق معدنى فى كل من العراق ومصر أنه مستورد من إيران[٢٤٢]. وكل من أصحاب هذه النظريات الثلاث يسوق من الأدلة التقنية والزخرفية ما يدعم رأيه.

ومما لاشك فيه أن من بين ما عُثر عليه فى حفائر الفسطاط من خزف ذى بريق معدنى طولونى إنما يعكس بعض الصفات المعروفة عن هذا النوع من الخزف الإيرانى المعاصر له كما يرى أصحاب النظرية الفرنسية، ولكن ذلك لايعطيهم الحق فى نسبة تلك المنتجات المصرية إلى إيران[٢٤٣]، ومن ناحية أخرى فإنه وإن كان من المؤكد تبعية كثير من المنتجات الخزفية ذات البريق المعدنى الطولونى لخصائص هذا النوع من الخزف العراقى، فإنه من الغبن الشديد أن يُعتقد بأن تلك المنتجات التى عثر عليها فى مصر أنها مستوردة من العراق فحسب، كما يرى أصحاب النظرية الألمانية. فمما لاشك فيه أن مصر قد اقبلت على إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى منذ بدايات ظهوره، بدليل أنه عثر فى

حفائر الفسطاط على قطع كثيرة تالفة إما نتيجة زيادة النضج أو قلته، وليس من المعقول أن تكون تلك القطع التالفة مستوردة من الخارج، وذلك إلى جانب ما عثر عليه من قطع خزفية ذات خصائص مادية وزخرفية وفنية تثبت مصريتها، حيث امتازت القطع المصرية بعجينتها التي تميل إلى الإحمرار أو الإصفرار، وببريق معدني ذهبي مائل إلى الاخضرار عادة[٢٤٤].

وسوف نتناول الآن دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذي البريق المعدني في العصرين الطولوني والإخشيدي ثم العصر الفاطمي.

- **التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذي البريق المعدني في العصرين الطولوني والأخشيدي:**

يؤكد "كونل" في اقتراحه للأصل العراقي للخزف ذي البريق المعدني أن الأدلة المادية- قطع الخزف- يجب أن تلقى كل تقدير واحترام، وأن أكبر دليل واضح على شيوع تصدير خزف سامراء ذي البريق المعدني[٢٤٥] أن المرء في أي مكان سواء في مصر أو فارس، في الأندلس أو شمال أفريقيا، في الهند أو التركستان، يجد هذا النوع من الخزف العراقي، ويرى أن السبب في الانتشار السريع لهذا الخزف العراقي، يكمن في أنه كان مرغوباً فيه[٢٤٦].

ومن ناحية أخرى فقد أكد "زرة" على أن نفس المميزات الفنية والزخرفية لخزف سامراء تظهر في الخزف ذي البريق المعدني الذي اكتشف في الفسطاط والبهنسا بمصر، وفي سوسة ورجس بإيران، وفي مدينة الزهراء بالأندلس، وفي قلعة بني حماد في الجزائر[٢٤٧].

وإذا ما اقتصرنا الأمر على تحديد طبيعة العلاقة بين الخزف ذي البريق المعدني السامرائي ومثيله من الخزف المصري في العصر الطولوني، فسوف نجد أن هناك إجماع لدى القاسم الأكبر من مؤرخي الفنون الإسلامية، على أن مصر في هذا العصر قد أقبلت إقبالاً شديداً على استيراد خزف سامراء ذي البريق المعدني[٢٤٨]، مما أدى إلى تأثر الإنتاج المصري المحلي أشد التأثير في أساليبه الصناعية والزخرفية بالخزف العراقي[٢٤٩]، حتى أنه بات من الصعب في كثير من الأحيان التمييز بين المنتجات العباسية في العراق، والطولونية في مصر[٢٥٠]. بل ويرى بعض العلماء أن الخزف الطولوني ذا البريق المعدني ظل يتبع الأساليب العراقية، وأن التغيير في الخزف المصري لم يبدأ يحل- وببطء شديد- إلا بعد انتهاء الدولة الطولونية، وربما كان السبب في ذلك أن الخزف المصري ذا البريق المعدني في العصر الطولوني قد أنتج بواسطة الخزافين العراقيين الذين وفدوا على مصر في هذا العصر[٢٥١].

ومن ناحية أخرى فقد لاحظ "علي بهجت" أن سلسلة الخزف ذا البريق المعدني الطولوني قد امتازت بأنها أرق طينة من القطع التي نسبها إلى ما قبل العصر الطولوني. كما أن القطع الطولونية تمتاز ببريقها المعدني ذي اللون الأصفر الضارب إلى الخضرة أو الزيتوني على أرضية بيضاء أو سكرية اللون[٢٥٢]. ويؤكد "زكي محمد حسن" على أن تلك

المميزات هي نفسها مميزات الخزف الذى عثر عليه في سامراء والرى والسوس وقلعة بنى حماد ومدينة الزهراء، غير أنه يستبعد أن يكون ذلك الخزف الطولونى قد انتقل من سامراء إلى مصر، بل ويرى أن سامراء لم تكن سوى حلقة وصل فى هذا المجال بين مصر الطولونية- التى ارتبطت فنياً بسامراء- وبين الرى بإيران، ومن الرى أيضاً إلى سامراء ومنها إلى شمال أفريقيا والأندلس[٢٥٣].

- غير أنه من الصعب الأخذ برأى "زكى محمد حسن" باعتبار أن الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى قد انتقل من الرى إلى مصر عبر سامراء، فرغم الأدلة والبراهين العديدة التى ساقها للتدليل على أن هذا النوع من الخزف نشأ فى الرى[٢٥٤] ثم انتقل إلى سامراء ومنها إلى مصر، فإن هناك أدلة أكثر حجة تؤكد أن الخزف ذى البريق المعدنى ظهر فى العراق أولاً ومنها إلى مصر فى العصر الطولونى، ونكتفى فى هذا الصدد بالإشارة أيضاً إلى رأى لـ "زكى محمد حسن" ذكر فيه: "وصفوة القول أننا نرجح نشأة الخزف ذى البريق المعدنى كانت فى العراق حين ازدهرت الحضارة الإسلامية على يد العباسيين فى بداية القرن الثالث الهجرى. وتشهد التحف التى كشفت من هذا الخزف فى سامراء بازدهار صناعته فى العراق، فهى تمتاز برقتها وإبداع ألوانها وما فيها من تلاؤم بين الذهبى والبرونزى فضلاً عن جمال زخرفتها، وهى بعد هذا كله اقدم قليلاً من التحف ذات البريق المعدنى فى إيران، فإن الأخيرة ترجع فى الغالب إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة (٩-١٠م). ولكن من المحتمل أن هذا الاهتداء إلى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى العراق كان على يد خزافين من أصل إيرانى"[٢٥٥].

إذن فـ "زكى محمد حسن" يُقر أن نشأة هذا النوع من الخزف قد تمت فى العراق، ولكن ما ذكره بشأن احتمال أن ذلك قد تم على يد خزافين من أصل إيرانى أمر مستبعد[٢٥٦]، ولا نملك الأدلة التى تدعمه، كشأن الاحتمال الذى اقترحه بعض الباحثين بأن ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى تم فى سامراء على يد خزافين مصريين[٢٥٧].

ومن ناحية أخرى فقد لاحظ "زرة" بناء على مقارنة وصفها بالدقة بين مجموعة الكسر المصرية ذات البريق المعدنى المحفوظة بالجناح الإسلامى بمتحف "برلين"، وبين هذا النوع من خزف سامراء فوجد أن هناك تطابقاً فى المواد والنقوش. إلا أن الكسر المصرية كانت أكثر متانة، وقد فسر "زرة" ذلك بأن الخزافين فى سامراء قد اعتمدوا المتانة فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى المخصص للتصدير إلى مصر حتى تقاوم أخطار التعرض للكسر أثناء نقلها إلى هناك، كما لاحظ أيضاً أن ما أخرج من قصر الخليفة بسامراء من كسر خزفية ذات بريق معدنى قد امتازت أيضاً بالمتانة، حيث كان من الطبيعى أن يستخدم قصر الخليفة أحسن وأمتن أوانى الخزف ذى البريق المعدنى[٢٥٨].

على أنه مما لوحظ أيضاً أن هناك ثمة اختلاف جوهرى بين زخارف الخزف ذى البريق المعدنى المصرى والإيرانى من ناحية، وخزف سامراء من ناحية أخرى، إذا اتفق الخزف المصرى والإيرانى فى ظهور رسوم الكائنات الحية فيه، بينما ندر ذلك أو انعدم فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى الذى عثر عليه فى سامراء[٢٥٩]، وقد فسر ذلك بأن سامراء

كانت مركزاً للخليفة العباسي ومن ثم كان لها أهمية دينية خاصة، فبعدت عن استعمال رسوم الكائنات الحية لما يعتقد من حرمانيتها أو كراهيتها. بينما شاعت تلك الرسوم على الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر وإيران لأنهما لم يتمتعا بنفس مكانة سامراء الدينية، ومراقبة الخليفة العباسي ذاته[٢٦٠]. ولا يخفى ما فى هذا التفسير من ضعف وبعد عن المنطق السليم، إذ كانت رسوم الكائنات الحية (آدمية، حيوانية، طيور) شائعة إلى أبعد حد سواء فى رسوم سامراء الجصية (الأشكال ٢٠، ٢٤، ٢٥، لوحة ٢٠) أو فى بعض اللقى التى عثر عليها فى سامراء (الشكلان ٢١، ٢٣). كما أن الأكثر بعداً عن المنطق اعتبار تلك القطع ذات رسوم الكائنات الحية التى عثر عليها فى كل من مصر وإيران تتبع مجموعة خزف سامراء ذى البريق المعدنى، حتى وإن تطابقت مع لقى سامراء فى كثير من صفاتها.

وعلى أية حال فقد وصلتنا مجموعة كبيرة من قطع الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى التى تحتوى على زخارف نباتية (الأشكال ٨٠ أ، ب، ٨١ أ، ب، ٨٢) وقد امتازت تلك الزخارف بأنها محورة عن الطبيعة، وذات صلة وثيقة بالعناصر الزخرفية المحفورة فى الجص من طرازى سامراء الثانى والثالث[٢٦١]، التى شاعت فى زخرفة الجدران بسامراء، وامتد تأثيرها القوى إلى زخرفة الجدران بمصر فى العصر الطولونى[٢٦٢]. ومن ناحية أخرى فإن طرازى سامراء الثانى والثالث على الجص، قد شاعا فى زخرفة الأوانى ذات البريق المعدنى فى العراق خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٦٣] (لوحة ٢٠، الأشكال ٨٣، ٨٤، ٨٥).

أما بالنسبة للزخارف النباتية على الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الإخشيدى فقد لاحظ "على بهجت" و "ماسول" أنها كانت متدهورة بالنسبة للعصر الطولونى، واتسمت بكبر حجمها وعدم الدقة فى تنفيذها (الأشكال ٨٦ أ-د، ٨٧ أ-د)، كما أشار إلى أن أشكال الزخارف النباتية والمراوح النخيلية (الأشكال ٨٦ب، ٨٧ ب، د) ذات صلة بزخارف العصر الهلينستى بمصر[٢٦٤]. وواقع الأمر أنه باستثناء قليل من هذه الزخارف (شكل ٨٧ب) فإن جميع تلك الزخارف النباتية نفذت بحسب طرازى سامراء الثانى والثالث التى شاعت فى الزخارف الجصية وعلى الخزف ذى البريق المعدنى فى كل من العراق ومصر خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م.

وتعد العناصر الهندسية من أبرز الزخارف التى نفذت على الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر خلال العصر الطولونى[٢٦٥]، حتى أنه يرجح نسبة القطع التى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م وتحتوى على زخارف هندسية بحتة إلى الإقليم المصرى[٢٦٦]. وفيما يتعلق بالزخارف الهندسية التى نفذت على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى ولها صلة بالموضوع، فنجد من أهمها التصميم الزخرفى الإشعاعى[٢٦٧]، وقد كان مثل هذا التصميم شائعاً كذلك فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى بسامراء[٢٦٨] (الشكلان ٨٨ أ، ب). وكذلك رسوم المعينات التى ظهرت فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى الطولونى الأشكال ٨٩ أ، ب، ٩٠، ٩١) والإخشيدى (شكل ٨٦ جـ)، ومثل تلك المعينات ظهرت كذلك فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى بسامراء[٢٦٩] (الشكلان ٩٢، ٩٤). كما نجد أيضاً الزخرفة بأشكال العقود فى الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى (شكل ٩٣) والإخشيدى

(الشكلان٨٧ أ، د)، وقد كانت الزخرفة بأشكال العقود معروفة أيضاً في هذا النوع من الخزف بالعراق خلال القرن الثالث الهجرى /٩م (شكل ٩٤). وزخرفة بعض حواف أطباق الخزف الطولوني ذى البريق المعدني بعنصر الفستونات أو الفصوص المقوسة[٢٧٠] (شكل ٩١) ومثل تلك الزخرفة كانت شائعة أيضاً في زخرفة حواف أطباق هذا النوع من الخزف في العراق خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٧١] (الشكلان ٨٨ أ، ب).

وتعد الزخارف التي على هيئة حلزونات أو دوائر صغيرة يتوسط كل منها نقطة داكنة، وهو العنصر الذى أصطلح على تسميته بـ "عين الطاووس – Peacok- Eye"، من أكثر العناصر التي شاعت في زخرفة أواني الخزف ذى البريق المعدني الطولوني (لوحة ٢٢ و الأشكال ٩٥أ، ب، ٩٦، أ، ب) وقد كان هذا العنصر أيضاً من العناصر الشائعة في زخارف هذا النوع بالعراق خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٧٢] (الشكلان ٨٥، ٩٧).

كما ظهر في رسوم الخزف ذى البريق المعدني الطولوني خط يدور مع محيط العناصر الزخرفية الرئيسية، ويفصل بينها وبين الأرضية التي جاءت على هيئة دوائر بداخلها نقط مطموسة، أو نقط صغيرة، وبحيث تكون العناصر الزخرفية الرئيسية على أرضية خالية من الزخارف (الأشكال ٩٨– ١٠١، لوحة ٢٢). وقد كانت تلك الظاهرة من المميزات البارزة في زخارف الخزف العراقي ذى البريق المعدني في القرن الثالث الهجرى/ ٩م (الأشكال ٨٥، ٨٨ أ، ٩٧).

أما بالنسبة لظهر أواني الخزف الطولوني ذى البريق المعدني، فقد كان معظمها يتكون من أربع مجموعات من دوائر ذات مركز واحد موزعة على الجوانب،وكل مجموعة تتألف من ثلاث دوائر: الدائرة الوسطى غليظة داخلها دائرة رفيعة بها أسطر متوازية من نقط أو خطوط متعرجة، والدائرة الخارجية رفيعة أيضاً، وبين كل مجموعة من هذه الدوائر تهشيرات متقاربة من خطوط صغيرة مائلة تغطى ظهر الإناء[٢٧٣] (الشكلان ١٠٢، ١٠٣)،ويعد هذا الأسلوب من الزخرفة من بين التأثيرات العراقية أيضاً والتي وفدت على مصرخلال العصر الطولوني[٢٧٤]. حيث كانت شائعة إلى أبعد حد في خزف سامراء ذى البريق المعدني (الأشكال ١٠٤أ، ب، جـ).

وعلى الرغم من أن "على بهجت" و "ماسول" لم ينكرا تشابه تلك الزخرفة المنفذة على الخزف الطولوني ذى البريق المعدني مع مثيلاتها في هذا النوع من الخزف بسامراء[٢٧٥]، إلا أنهما شددا على أن مثل تلك الزخرفة وجد ما يشابهها في الزخارف القبطية، واستشهدا بطقعة محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة[٢٧٦] أصلها من حفائر باويط، حيث كانت إطاراتها تتكون من دائرتين متحدتي المركز، الداخلية مملوءة بخطوط زجزاجية بينما الأخرى عليها زخرفة على هيئة البقطع[٢٧٧]. على أن الباحث لايميل إلى ما ذهب إليه "على بهجت" و "ماسول"، فالاستشهاد بنموذج واحد من العصر القبطي، لايعد دليلاً على أن ذلك كان ظاهرة في زخارف الخزف القبطي، كما أنه من خلال وصفهما لتلك الزخرفة القبطية– والتي لم يعرضا لها صورة حتى يمكن التثبت منها– يتضح أنها تختلف في مجملها عن زخارف القطع الطولونية والعراقية. ومن ناحية أخرى فإن الكم

الهائل من القطع التى وصلتنا سواء من مصر فى العصر الطولونى أو من العراق، والتى نفذ عليها هذا الأسلوب من الزخرفة، تثبت أنها كانت ظاهرة، والاستثناء هو أن نأتى بقطعة عن هنا أو هناك، ونحاول أن نثبت أن الظاهرة تتبعت الاستثناء، خاصة وإن كان الاستثناء مشكوكاً فيه، ولو افترضنا جدلاً أن تلك الزخرفة القبطية شبيهة بالزخارف الطولونية والعراقية، فليس من المستبعد أن يكون ذلك بمحض الصدفة البحتة، ومن الصعب أن نخضعها لجانب التأثير والتأثر.

وعلى أية حال فلم يقتصر تأثير الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، أو خزف سامراء، على هذا النوع من الخزف فى العصر الطولونى، على الزخارف فحسب، بل تعداها أيضاً إلى أشكال الأوانى. فنجد على سبيل المثال أن القدور الطولونية تمتاز بعرضها بالنسبة لطولها، وليس لها قاعدة ترتكز عليها، ويغطى المينا ظاهرها كله وأسفل قاعها، وتلك هى نفس الصفات التى اختصت بها القدور العراقية المعاصرة(٢٧٨). أما أشكال الأطباق والصحاف الطولونية، فنجد منها أطباقاً عميقة ناقوسية الشكل (شكل ١٠٥ أ)، وهى بذلك تتفق مع أشكال بعض الأطباق التى وصلتنا من سامراء(٢٧٩)(شكل ١٠٥ب)، ومنها كذلك صحون مسطحة قليلة العمق لها قاعدة منخفضة جداً (شكل ١٠٦ أ) أو ليس لها قاعدة، بنفس شكل بعض الأوانى التى وصلتنا من سامراء(٢٨٠)(شكل ١٠٦ب)، ومنها أيضاً سلطانيات عميقة مخروطية الشكل (شكل ١٠٧ أ)، ونجد لها ما يماثلها فى أشكال بعض سلطانيات سامراء(٢٨١) (شكل ١٠٧ ب).

هذا وقد لوحظ أن "على بهجت" و"ماسول" أشار إلى أن أشكال بعض الأوانى الطولونية تتشابه مع أشكال بعض الأوانى المصرية التى ترجع إلى العصر الرومانى، وهو ما يوحى بأنها كانت استمراراً لأشكال بعض الأوانى المصرية خلال العصر الرومانى(٢٨٢).

ومن الجدير بالذكر أن بعض الزخارف التى نفذت على هذا النوع من الخزف الطولونى، كانت شائعة أيضاً فى أوانى نفس هذا النوع من الخزف فى إيران خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وقد آثرت ذكرها هنا باعتبارها من التأثيرات العراقية، لأنه من الأرجح أن العراق كانت هى المصدر لهذه الزخارف سواء فى مصر أو فى إيران، ومن هذه الزخارف التى ظهرت فى الخزف الإيرانى نذكر، الفستونات أو الفصوص المقوسة(٢٨٣)، والخطوط التى تحيط بالزخارف الرئيسية ويشغل فيما بينها نقاط أو دوائر صغيرة(٢٨٤) (شكل ١١٠).

أما فيما يتعلق برسوم الكائنات الحية، فقد سبقت الإشارة إلى أن تلك الرسوم قد ظهرت فى الخزف ذى البريق المعدنى فى كل من مصر وإيران خلال القرن الثالث الهجرى، بينما ندر وجودها فى العراق خلال هذا القرن، وإن كان تفسير "زرة" بأن ذلك يرجع لمكانة سامراء الدينية غير مقنع، فإن ما ذهب إليه بأن تلك المنتجات التى احتوت على رسوم كائنات حية ترجع إلى سامراء، أمر غير مقنع أيضاً(٢٨٥).

ووفقاً لما ذكره "كونل" من أن الأدلة المادية يجب أن تلقى كل تأكيد واحترام، فإن سامراء تفتقد الأدلة المادية التى احتوت على رسوم كائنات حية كالتى وجدت فى مصر،

ومن ثم يصعب البحث فيها عن تأثير على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، ويجب أن نبحث عن ذلك فى مكان آخر. وهنا تبرز على الفور إيران، إذ أن أقدم ما وصلنا من الرسوم الآدمية المنفذة على الخزف ذى البريق المعدنى إنما هو من إنتاج هذا القطر فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٨٦]، كما أن الرسوم الحيوانية كانت شائعة فى هذا النوع من الخزف فى إيران خلال نفس القرن، حتى أن بعض العلماء اعتبر هذا النوع من الرسوم كان قاصراً على إيران[٢٨٧].

وعلى أية حال فقد وصلت إلينا أعداداً كبيرة من الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى نفذت عليها رسوم آدمية وحيوانية وطيور.

وفيما يتعلق بالرسوم الآدمية، فنجد منها ما يمثل أميراً يجلس على عرشه متبرعاً فى جلسة شرقية (شكل ٩٨)، أو فارساً يمسك فى يده سيفاً[٢٨٨] أو عازفاً على قيثارة (شكل ١٠٩). وفيما يتعلق بتلك الموضوعات التى ظهرت على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، فيرى "على بهجت" و "ماسول" أن الطولونيين الأتراك حملوا عادات وتقاليد مواطنيهم التى ألفوها فى بلاط الخلافة العباسية فى سامراء وبغداد، حيث كانوا يمثلون حرس الخليفة فى سامراء، ويعيشون حياة سعيدة فى مجالس الطرب والشراب، فكانت تلك الموضوعات ترجمة لعاداتهم وتقاليدهم التى نقلوها من العراق إلى مصر[٢٨٩].

ولكن مما ينبغى لفت الأنظار إليه أنه نظراً لظهور مثل تلك الموضوعات فى فنون أقطار مختلفة، فقد يحدث فى بعض الأحيان وجود خلط فى تحديد مصدر هذا التأثير. فنجد على سبيل المثال أن بعض الباحثين يعتبر أن منظر الموسيقى الجالس متربعاً على كسرة من الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى (شكل ١٠٩) يعدج تأثيراً سامرائياً[٢٩٠] لمجرد أن رسوم الموسيقيين ظهرت فى تصاوير سامراء الجصية، ولكن يمكن أن نعتبر تلك القطعة الطولونية تحمل تأثيرات إيرانية لا سامرائية، إذ جاء الرسم مماثلاً ليس من حيث الموضوع فحسب بل وأيضاً فى التفاصيل مع قطعة من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى، ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م (شكل ١١٠). كما أنه وإن جاز اعتبار القبعات المدببة- الفارسية الأصل-التى ظهرت على رؤوس بعض الأشخاص فى رسوم الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، كتأثر بمظاهر الحضارة العراقية، التى هى فى حد ذاتها متأثرة بالتقاليد الفارسية[٢٩١]، فيمكن أيضاً أن نعتبر تلك القبعات المدببة الشكل هى تأثير فارسى على رسوم الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، إذ أن تلك القبعة المدببة قد ظهرت فى رسوم الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى فى القرن الثالث الهجرى/٩م (شكل ١١٠).

وتعد السحن المنفذة على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى سجلاً مليئاً بالتفاصيل التى يمكن من خلالها تحديد الاتجاه القادم منه التأثير الفنى.

ويلاحظ أن تلك السحن إما جاءت فى وضع مواجهة (الأشكال ١٠٩، ١١٢ أ، ز) أو فى هيئة أقرب إلى الوضع الثلاثى الأرباع (الأشكال ١١٢ب-و). كما أن جميعها نفذت بأسلوب تخطيطى يتسم بالبدائية، بحيث تشبه رسوم الأطفال، فالوجه غالباً أقرب إلى

الاستطالة (الأشكال ١١٢ ب، جـ و ، ز)، وفي بعض الأحيان قمرى أو أقرب إلى الاستدارة (الشكلان ١١٢ د، هـ)، والعينان إما دائرتان واستعان بداخل كل منهما نقطة (الأشكال ١١٢ ب، د. هـ، و)، أو في هيئة لوزية الشكل بداخل كل منهما نقطة (الأشكال ١١٢ أ، جـ. ز)، والحاجبان إما عبارة عن خط مستقيم على امتداد الجبهة (الشكلان ١١٢ ب، هـ)، أو خطين مستقيمين منفصلين بأعلى العينين (شكل ١١٢ جـ)، أو على هيئة قوسين يعلوان العينين (الشكلان ١١٢ أ، د)، أما الأنف فهو عبارة عن خطين متوازيين يصلان أحياناً ما بين العينين إلى الفم (الشكلان ١١٢ أ، د) أو يصلان ما بين الحاجبين بالجبهة إلى الفم (الأشكال ١١٢ ب- و)، أما الفم فيرسم على هيئة خط صغير (الأشكال ١١٢ أ، جـ و) أو على هيئة دائرة صغيرة (شكل ١١٢ د).

وهناك إتجاه لدى بعض مؤرخي وباحثي الفنون الإسلامية إلى اعتبار تلك السمات التي تمتعت بها الرسوم الآدمية الطولونية، تتصل بمثيلاتها في بعض الرسوم الجدارية في سامراء[٢٩٢]، وهناك اتجاه آخر يميل إلى اعتبار أن تلك الرسوم الآدمية الطولونية متأثرة برسوم الآدميين على الخزف الإيراني المعاصر[٢٩٣].

وواقع الأمر أنه إن جاز اعتبار بعض الرسوم الآدمية الطولونية ذات صلة بمثيلاتها في رسوم سامراء الجصية، فإن مجرد عقد مقارنة بين الوجوه الآدمية على الخزف الطولوني (الأشكال ١١٢ أ-ز) وتلك التي في رسوم سامراء الجصية (الأشكال ٢٠، ٢٣-٢٥، لوحة ٢٠)، يتضح أن هناك فجوة عميقة في أسلوب رسم كل منهما، فعلى الرغم مما وصفت به رسوم سامراء من جمود وتحوير وبعد عن الواقع[٢٩٤]، فمما لاشك فيه أن رسوم الوجوه في الخزف الطولوني كانت أكثر جموداً وتحويراً وبعداً عن الواقع، بالإضافة إلى أنها نفذت باسلوب بدائي تخطيطي، بينما نفذت الوجوه في رسوم سامراء بدقة وإتقان مع مراعاة للتفاصيل، كما يلاحظ أن الوجوه الطولونية قد غلبت عليها الاستطالة والعيون الدائرية، بينما هي في رسوم سامراء تمتاز في مجملها بالوجه الدائرى القمرى والعيون اللوزية الشكل (الأشكال ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٥).

بينما إن اتجهنا إلى الرسوم الآدمية الإيرانية فإننا نجدها منفذة على الخزف ذى البريق المعدني في القرن الثالث الهجرى (الشكلان ١١٠، ١١١)، ومما يلفت النظر أنها نفذت بأسلوب تخطيطي يتسم بالبساطة والبدائية كما هو شأن الرسوم الآدمية الطولونية، وأنهما يتفقان إلى حد كبير في رسم العيون الواسعة اللوزية الشكل، والأنف الذى على هيئة خطين متوازيين يصلان إلى الفم الذى على هيئة خط صغير[٢٩٥](قارن الشكلين ١٠٩، ١١٠ مع الأشكال الواردة في شكل ١١٢).

وخلاصة القول أنه يتضح مما سبق رجحان كفة التأثيرات الإيرانية في رسوم الوجوه الآدمية الطولونية، عن الرسوم الآدمية في تصاوير سامراء الجصية، وربما يرجع ذلك إلى أن رسوم الخزف الإيراني ذى البريق المعدني كانت متاحة أمام الخزافين أو الفنانين بمصر خلال العصر الطولوني، وهو مالم يتوفر بالنسبة لخزف سامراء ذى البريق المعدني، حيث خلا من تلك الرسوم الآدمية.

أما بالنسبة لرسوم الحيوانات والطيور المنفذة على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى،فنجد من بينها رسوم لأرانب وغزلان (الشكلان ١٠٠، ١٠١) وببغاوات تمسك بمنقارها ورقة نباتية (شكل ١١٣ أ) وطواويس (شكل ١١٣ ب)، وطيور تشبه طائر السمان (شكل ١١٣ جـ).

ومما يلاحظ أنه بالرغم مما اتسمت به الرسوم الحيوانية من جمود وبعد عن الطبيعة (الشكلان ١٠٠، ١٠١)، فإن رسوم الطيور قد تمتعت -نوعاً ما- بقسط من الحيوية (الأشكال ١١٣ أ، ب، جـ)، وأن الرسوم الحيوانية والطيور نفذت بأسلوب متقن إلى -حد ما- بالمقارنة برسوم الآدميين على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى.

وعلى الرغم أنه من الممكن نسبة الجمود والتلقائية التى نفذت بها رسوم الحيوانات إلى التقاليد القبطية فى مصر[٢٩٦]، فقد كانت تلك السمة أيضاً من بين مميزات رسوم سامراء الجصية (لوحة ٢٠)، ومن ناحية أخرى فرغم ما تمتعت به رسوم الحيوانات والطيور فى الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى من قرب إلى حد كبير من الطبيعة وتعبير عن الحركة[٢٩٧]. فقد اتسمت بعض رسومها أيضاً بالجمود والتحوير عن الطبيعة، ونجد ذلك ماثلاً فى صحنين من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى ينسبان إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين /٩-١٠م[٢٩٨].

• التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى:

هناك قاعدة ثابته تحكم التعامل مع الفن الإسلامى بوجه عام مفادها أن التحول السياسى، أو تغير الأسرات الحاكمة لايتبعه تحول فنى بشكل مباشر، إذ أن التغير الفنى يحتاج إلى فترة زمنية طويلة. ومن ثم كان من الطبيعى أن تستمر الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى مصر قبل دخول الفاطميين فترة ما خلال العصر الفاطمى حتى يتشكل الطراز الفنى الجديد. ولما كانت مصر قبل دخول الفاطميين تدور فى فلك الخلافة العباسية فى العراق (سامراء أو بغداد) فكان من الطبيعى أن تسود التأثيرات العراقية فى فنونها مع وجود ثمة تأثيرات إيرانية أو صينية، ربما تكون قد وفدت منهما مباشرة، وليس من المستبعد أن يكون للعراق دور ما فى وفود تأثيراتهما إلى مصر.

وبمجرد أن انتقلت مصر إلى سيادة الفاطميين فى عام ٣٥٨هـ/ ٩٦٩م، تمتعت باستقلال تام لم تشهده فى تاريخها الإسلامى من قبل، وقد أتاح لها ذلك أن تدخل فى علاقات قوية ومباشرة مع معظم أنحاء العالم آنذاك، مما أسهم فى قوة تدفق التأثيرات الفنية الوافدة عليها، وقد كان الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، أحد أهم المعالم التى تؤكد ذلك.

ولما كان للتأثيرات العراقية النصيب الأوفر فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بمصر قبل العصر الفاطمى، فمن الأولى أن نشرع بدراسة التأثيرات العراقية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. على أنه وإن كان من الثابت سيادة التأثيرات العراقية- خاصة السامرائية- فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى بمصر خلال العصر الطولونى

وفيما بعد ذلك، وأنه من الطبيعي أن تستمر تلك الأساليب الفنية السامرائية متواجدة في هذا النوع من الخزف خلال العصر الفاطمي المبكر، فيجب ألا نركن إلى الاعتقاد بأن كل ما هو تأثير عراقي في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إنما هو نابع في الأساس من التقاليد العراقية التي كانت سائدة في مصر قبل العصر الفاطمي، وبصفة خاصة خلال العصر الطولوني.

وربما يؤكد ذلك أن صناعة الخزف ذي البريق المعدني بمصر في العصر الإخشيدي قد شهدت تدهوراً كبيرا عما كانت عليه في العصر الطولوني، حيث اتصفت الأواني بكبر أحجامها وضخامة زخارفها التي كان أكثرها من الفروع النباتية وأوراق الشجر المدببة. كما بعدت عن التناسق والتناسب المعهودان في زخارف هذا النوع من الخزف في العصر الطولوني[٢٩٩]، بل يرى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن بعض تلك الزخارف النباتية الممثلة على الخزف الإخشيدي ذي البريق المعدني ذات صلة بزخارف العصر الهلينستي في مصر[٣٠٠]، أي بعدت عن تقاليد سامراء التي كانت شائعة في الخزف الطولوني.

وأياً ما كان أمر تلك الزخارف الإخشيدية، فمن الثابت تدهور صناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الأخشيدي، ومن الثابت أيضاً أن هناك نهضة فنية شهدتها هذه الصناعة في العصر الفاطمي.

فإلام يمكن نسبة الازدهار الذي شهدته صناعة الخزف ذي البريق المعدني في عصر خلال العصر الفاطمي؟

لقد انقسم باحثو ومؤرخو الفنون الإسلامية في ذلك إلى مذهبين، أولهما: يُرجع ذلك إلى نزوح أعداد كبيرة من خزافي العراق الى مصر، وذلك في أعقاب الاضطرابات التي شهدتها العراق في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وانهيار صناعة الخزف ذي البريق المعدني بها في نحو هذا التاريخ، فعمل هؤلاء الخزافون على نقل أسرار تلك الصناعة من العراق إلى مصر[٣٠١]، وهو أمر تؤكده الأدلة المادية المتوافرة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني[٣٠٢]، وثانيهما: يرفض نسبة ازدهار هذا النوع من الخزف في العصر الفاطمي إلى هجرة هؤلاء الفنانين العراقيين، ويعتقد أن ذلك إنما يعود إلى أن هذا النوع من الخزف الفاطمي كان متطوراً عن الخزف الطولوني المتأثر بالخزف العراقي[٣٠٣].

وواقع الأمر أن كلا الرأيين جائز فليس هناك ما يمنع أن تستمر التقاليد الطولونية سارية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وفي نفس الوقت تحدث هجرات لخزافين عراقيين إلى مصر في العصر الفاطمي فيأثروا في منتجاتها الخزفية.

ولكن ربما كان الرأي الثاني- هجرة الخزافين العراقيين إلى مصر- أكثر احتمالاً، ويعززه ما سبق ذكره من تدهور صناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الإخشيدي، وبالإضافة إلى ذلك فقد شهد الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م ظهور عناصر زخرفية جديدة لم تكن متواجدة فيه خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، ولما كانت تلك الزخارف العراقية التي استجدت في القرن الرابع الهجري/ ١٠م قد ظهرت بقوة في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني فلا نملك إلا أن نردها إلى

تأثير عراقي خارجي، وليس إلى تطوير للتقاليد العراقية التي كانت سائدة في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني.

وعلى أية حال فليس أدل على مدى الصلة بين الخزف ذي البريق المعدني في كل من مصر والعراق، ذلك الشبه الشديد بين منتجاتهما خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م[٣٠٤]، مما جعل كثير من العلماء يجد صعوبة في نسبة كثير من التحف إلى هذا القطر أم ذاك[٣٠٥] (اللوحتان ٢٤، ٢٥، شكل ١١٨). ويجدر بنا قبل أن نتتبع التأثيرات العراقية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلقاء الضوء على أهم الخصائص الزخرفية للخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري /١٠م.

وبادئ ذي بدء فمما يلاحظ أن جميع الزخارف التي ألفناها في خزف العراق خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م (خزف سامراء) قد استمر تواجدها في خزف العراق خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م، ومنها الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص (الأشكال ١١٤-١١٧، لوحة ٢٦)، وكذلك الخطوط المحيطة بالعناصر الزخرفية، والتي يشغلها إما نقاط صغيرة (الأشكال ١١٥، ١١٩، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤) أو بعنصر عين الطاووس (شكل ١٢٦)، ومنها أيضاً الفستونات (الأشكال ١١٧، ١٢١، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨)، وقد وجدت هذه العناصر منفذة بشكل أكثر دقة وإتقان عما كانت عليه من قبل، كما أنها وجدت مع عناصر لم تظهر في خزف العراق خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، مثل رسوم الحيوانات (الأشكال ١١٩-١٢٦، لوحة ٢٦)، والطيور (الأشكال ١٢٧- ١٣٢، لوحة ٢٦)، والرسوم الآدمية (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣).

وعلى أية حال فإن دراسة زخارف الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر تكشف عن صلة وثيقة بينها وبين زخارف الخزف الطولوني ذي البريق المعدني المتأثر بخزف سامراء، وإن كانت رياح التطور بدأت تهب على هذا النوع من الخزف الفاطمي في عصره المبكر، ومما يلفت النظر وكما سبقت الإشارة أن الخزف ذي البريق المعدني في مصر خلال العصر الإخشيدي قد شهد تدهوراً عن الخزف الطولوني، فهل يمكن نسبة الأسلوب المتطور الذي ظهرت عليه زخارف سامراء في الخزف الفاطمي المبكر على اعتبار أنه تطور محلي عن الخزف الطولوني ذي البريق المعدني؟

يبدو أنه من الصعب أن نرفض كلياً احتمال وجود تطور محلي في مصر لزخارف سامراء المنفذة على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، وإن كنا في نفس الوقت لانستطيع أن نغفل حدوث استمرار وتطور في زخارف سامراء في العراق نفسها خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م (الأشكال ١١٤-١١٧)، ولما كانت النماذج الفاطمية التي ظهرت عليها زخارف سامراء مع شيء من التطور تؤرخ في نهاية القرن الرابع الهجري وخلال القرن الخامس الهجري/ أواخر ق ١٠-١١م[٣٠٦] فليس من المستبعد أن يكون هناك صلة ما بين تطور تلك الزخارف في العراق خلال القرن الرابع الهجري /١٠م، وتطورها في مصر منذ أواخر القرن الرابع الهجري / أواخر ق ١٠م وفيما بعد، خاصة وأن تاريخ هذا التطور في الزخارف الفاطمية يتواكب مع تاريخ هجرة الخزافين من العراق إلى مصر في أواخر القرن

الرابع الهجرى.

ومن أهم أمثلة الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى الذى نلمس فيه استمرار أسلوب زخارف سامراء النباتية، صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٠٧] يعرف باسم "طبق غبن" والذى يرجع تاريخ صناعته فيما بين شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ/ وشهر جماد الأول سنة ٤٠٤هـ/ نوفمبر ١٠١١م- نوفمبر ١٠١٣م[٣٠٨].

وتتألف زخارف هذا الطبق من ثمانى مناطق مثلثة الشكل تشع من المركز، ويشغل أربع من هذه المناطق جامات لوزية الشكل متقابلة، تتجه برؤوسها نحو حافة الطبق، تتبادل مع أربع مناطق أخرى بداخل كل منها شجرة مبسطة (شكل ١٣٨)، ويزخرف حافة الطبق شريط دائرى يحتوى على نص بخط كوفى بسيط ومنقوط يحمل اسم "غبن، أستاذ الأستاذين"[٣٠٩]. والموضوع الزخرفى فى هذا الطبق المشتمل على الجامات اللوزية الشكل التى تتبادل مع شجيرات مبسطة فى وضع دائرى حول المركز، كان من الموضوعات الزخرفية المألوفة فى خزف سامراء[٣١٠]، وقد وصلنا طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، محفوظ بمتحف اللوفر، يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، مقسم إلى مناطق مثلثة تشغلها مناطق لوزية الشكل متقابلة وتتجه رؤوسها إلى الخارج، وتتبادل معها شجيرات مبسطة[٣١١] (شكل ١٣٩) وهى بذلك تشترك من حيث التصميم وأسلوب الزخرفة مع طبق "غبن".

كما أن الجامات اللوزية الشكل فى هذا الطبق ذات صلة وثيقة بزخارف العصر الطولونى وزخارف سامراء، وإن كان فيها تطور فى رسم التفاصيل حيث تذكرنا بالمناطق اللوزية فى الزخارف الجصية بالبيت الطولونى المنفذة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، وكذلك فى الزخارف المحفورة على الخشب فى العصر الطولونى[٣١٢]. وكانت الجامات اللوزية الشكل من الزخارف المألوفة فى خزف سامراء فى القرن الثالث الهجرى/٩م، فنجدها ممثلة على القدور[٣١٣]، والأطباق[٣١٤]، كما نجدها أيضاً فى بعض قدور الخزف ذى البريق المعدنى فى العراق خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣١٥].

أما ظاهرة تقسيم الأطباق إلى مناطق مثلثة تلتقى عند المركز، فقد كانت أيضاً من الزخارف الشائعة فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى (الشكلان ٨٨ أ، ب)، ونجدها فى بعض الأحيان مشغولة بشجيرات مبسطة[٣١٦].

كما نجد أيضاً التقسيمات الإشعاعية والمناطق اللوزية منفذة على البلاطات ذات البريق المعدنى بمحراب مسجد القيروان، المنسوبة إلى سامراء[٣١٧]، ونجد فى نفس هذه البلاطات استعمال الشجيرات المبسطة[٣١٨] (الشكلان ١٤٠ أ، ب).

على أنه يلاحظ فى الزخارف النباتية فى طبق غبن أنها ذات أسلوبين مختلفين إلى حد ما، فالزخارف التى تشغل المناطق المثلثة المحتوية على الجامات اللوزية منفذة بحسب أسلوب سامراء الثالث على الجص، ذلك الأسلوب الذى كان شائعاً فى الخزف ذى البريق المعدنى الطولونى، وكذلك فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرنين الثالث والرابع الهجرى /٩ -١٠م (الأشكال ١١٤- ١١٦، ١٤٢). أما الأسلوب الثانى فنجده فى

الشجيرات المبسطة، حيث يلاحظ عليها التطور وذلك من حيث ثنى العروق واستطالتها والتموج فى الأوراق النباتية وكذلك فى اتساع الأوراق بين الزخارف، وقد وصفت هذه الزخارف النباتية بأنها ارتداد صريح للأسباب الهلينستية(٣١٩).

على أنه مما يلاحظ أن الزخارف النباتية المنفذة على الخزف العراقى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م، لم تكن جميعها منفذة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، فوصلنا صحن من العراق،محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، يؤرخ بالقرن الثالث الهجرى/ ٩م(٣٢٠) يحتوى على أربع جامات لوزية بداخل كل منها مروحة نخيلية مرسومة بحسب طراز سامراء الثالث على الجص، وعلى جانبى كل جامة شجرتان مبسطتان، يلاحظ أنهما تبعدان تماماً عن أسلوب سامراء الثالث على الجص، فيلاحظ استطالة سيقانها وتموج عروقها، واتساع مساحة الأرضيات بين الأوراق النباتية (شكل ١٣٩) التى جاءت بشكل أقرب إلى الطبيعة بالمقارنة بالأوراق النباتية فى طبق غبن.

وواقع الأمر أنه قد وصلتنا نماذج متعددة من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى من القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م احتوت على زخارف نباتية تبعد تماماً على طراز سامراء الثالث على الجص، وتقرب من الطبيعة، وتمتاز باستطالة سيقانها وثنى عروقها واتساع الأرضيات بين زخارفها(٣٢١) بنفس المميزات التى وجدناها فى شجيرات طبق غبن، وإن كانت الأوراق النباتية فى النماذج العراقية أكثر قرباً من الطبيعة من أوراق شجيرات غبن، ونكتفى بالإضافة إلى النموذج السابق، الإشارة إلى قدر من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، محفوظ فى معهد "شيكاغو"، يرجع إلى القرن الثالث الهجرى، عليه زخارف متنوعة، منها شجيرات مبسطة أو أفرع نباتية، ذكر "زكى محمد حسن" أن أوراقها النباتية قريبة من الطبيعة حتى كأنها تبدو من عصر وطراز متأخرين(٣٢٢) نظراً لبعدها عن طراز سامراء المألوف فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى.

وعليه فما يعتقد أنه ارتدادٌ صريحٌ للأساليب الهلينستية لم يكن غريباً على الزخارف النباتية فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، ومن الملفت للنظر أن ذلك كان خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م- أى فى أوج ازدهار طراز سامراء الثالث- ولا نجد أثر فى شجيرات النماذج العراقية السابق وصفها لتحوير الزخارف النباتية، أو كبر وحداتها، أو قصر عروقها، أو تلاصق عناصرها، بحيث لا تتضح أرضية الزخارف، وبمعنى آخر لم تكن تتبع طراز سامراء الثالث وقربت من الأسلوب الهلينستى كما ظهرت عليه شجيرات طبق غبن(٣٢٣).

وبالإضافة إلى ذلك فإن نفس مميزات الزخارف النباتية فى طبق غبن والتى وصفت بأنها ارتداد صريح للساليب الهلينستية، سوف تقابلنا عند دراسة الزخارف الحجرية فى جامع الحاكم بأمر الله- المعاصر لطبق غبن- وسوف نرى أن هناك بعداً آخر لهذا الأسلوب الفنى الجديد، وهو يتمثل فى التأثيرات المغربية التى كانت لصيقة بالزخارف النباتية الحجرية فى جامع الحاكم بأمر الله(٣٢٤).

وعلى الرغم من ذلك فتظل الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث هى ازخرفة السائدة فى أوانى الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى المبكر. ووصلنا منها

عدة نماذج. منها صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٢٥] يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس للهجرة/ ١٠-١١م، وتقتصر الزخارف في هذا الصحن على الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث، والتي يمكن مقارنتها مع صحن من الخزف ذي البريق المعدني العراقي يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م، والذي جاءت زخارفه أيضاً مقتصرة على الزخارف النباتية المرسومة بحسب طراز سامراء الثالث (شكل ١٤٢).

وفي صحن آخر محفوظ بنفس المتحف[٣٢٦] قوام زخارفه دائرة في المنتصف يشغلها كائن خرافي مجنح، يحيط به شريط دائري متسع يشغله زخارف نباتية مرسومة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث (شكل ١٤٣).

كما نجد أيضاً الزخارف المنفذة بحسب طراز سامراء الثالث منفذة على بعض قدور الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، منها قدر محفوظ بمجموعة "كير" يرجع إلى القرن الرابع الهجري/١٠م[٣٢٧] (شكل ١٤٤)، وقدر آخر محفوظ بمتحف الكويت الوطني (شكل ١٤٥) يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري/ ١٠-١١م.

ومن العناصر الزخرفية التي كانت شائعة في الخزف ذي البريق المعدني بسامراء وكذلك في هذا النوع من الخزف في مصر خلال العصرين الطولوني والإخشيدي، أشكال المعينات، وقد وجدناها أيضاً في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (شكل ١٤٤)، بل ووصلنا قدر من هذا العصر، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٣٢٨] يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري/ ١٠-١١م، قوام زخرفته شبكة من المعينات المتعرجة الخطوط، ويشغل كل معين بقعة مطموسة (شكل ١٤٦)، بهيئة تكاد تكون مطابقة لزخارف كسرة من قدر من الخزف ذي البريق المعدني العراقي ترجع إلى القرن الثالث الهجري/ ٩م (شكل ٩٢).

كما نجد أيضاً أشكال العقود المتصلة منفذة على بعض أواني الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ومنها قد يرجع إلى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري (شكل ١٤٥)، وكسرة من سلطانية ترجع إلى أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الهجري/ ١١-١٢م[٣٢٩] وقد كانت أشكال العقود هذه منفذة فيما قبل على قدور من الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الثالث الهجري/ ٩م (شكل ٩٤)، وكذلك قدور من هذا النوع من الخزف تنسب إلى مصر في العصر الإخشيدي (الشكلان ٨٧ أ، د).

ومن الزخارف التي ظهرت في خزف سامراء ذي البريق المعدني ثم استخدمت في الخزف الطولوني واستمر استخدامها في العصر الفاطمي، زخرفة حواف الأطباق بالفصوص المقوسة أو الفستونات (الأشكال ١٤٧- ١٥٠، ١٦١، اللوحتان ٣٠، ٣١)، ومما يلاحظ أن تلك النماذج الفاطمية قد مثلت على تحف تحتوي على زخارف كائنات حية، وهي بذلك تتفق مع قطع من الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م، حيث استخدمت تلك الفستونات مع رسوم لكائنات حية أيضاً (الأشكال ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٢، ١٣٣- ١٣٧). كما زخرفت بعض حواف أطباق الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني،

بزخرفة على هيئة أسنان المنشار (الأشكال ١٥٢- ١٥٥)، وقد كانت هذه الزخرفة شائعة أيضاً في خزف سامراء ذى البريق المعدنى[٣٣٠].

ومن أهم الظواهر الزخرفية التى عرفت فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ثم فى هذا النوع من الخزف الطولونى، وشاعت بصورة كبيرة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، تلك الخطوط التى تدور حول محيط الزخارف الرئيسية فى الآنية، بحيث تفصل ما بين تلك الزخارف وأرضية الآنية التى تشغل بزخرفة "عين الطاووس" (الأشكال ١٤٨- ١٥٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٠، اللوحات ٣٠، ٣٤، ٣٥)، ومما يلاحظ أيضاً أن زخرفة "عين الطاووس" كانت تعد من أهم العناصر الزخرفية الرئيسية فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣٣١] (الأشكال ١٢١، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٢). ونجد بعض أرضيات أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى مشغولة بنقاط صغيرة أو دوائر مطموسة[٣٣٢] (شكل ١٦١)، وهو نوع من الزخرفة شاع فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ثم فى الخزف الطولونى، كما كان من أكثر زخارف الأرضيات فى أوانى الخزف ذى البريق المعدنى بالعراق خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الأشكال ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٣١، ١٣٣، ١٣٥-١٣٧).

ومن الظواهر الزخرفية التى عُرفت فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ثم فى هذا النوع من الخزف الطولونى بمصر، زخرفة ظهر الأطباق بأربع مجموعات من الدوائر، كل مجموعة منها تتكون من ثلاث دوائر متحدة المركز، الدائرة الوسطى غليظة، داخلها دائرة رفيعة بها أسطر متوازية أو نقاط، أو خطوط متعرجة، والدائرة الخارجية رفيعة، وبين كل مجموعة من مجموعات الدوائر الأربع تهشيرات متقاربة من خطوط صغيرة مائلة تغطى ظهر الإناء (الأشكال ١٠٢، ١٠٤ب ،ج). ونجد نفس هذا الأسلوب يزين ظهر أطباق الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى المبكر، مع فارق بسيط وهو أن كل مجموعة من مجموعات الدوائر الأربع تتكون من دائرتين[٣٣٣] (الأشكال ١٦٢، ١٦٣)، ورغم الاعتقاد بأن اقتصار كل مجموعة من هذه المجموعات الأربع على دائرتين فقط، يعد تطوراً من زخارف ظهر الأطباق الطولونية المتأثرة بسامراء[٣٣٤]- والتى كانت كل مجموعة من مجموعاتها الأربع تحتوى على ثلاث دوائر- فإن ظهر أطباق الخزف العراقى ذى البريق المعدنى لم تقتصر على الثلاثة دوائر فى كل مجموعة من مجموعاتها الأربع[٣٣٥] بل ووصلنا منها ما يحتوى على دائرتين فقط فى كل مجموعة[٣٣٦] (شكل ١٠٤ أ) كما هو فى زخارف ظهر أطباق الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى المبكر.

ومن الجدير بالذكر أن ظهر أطباق الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/١٠م قد زخرفت أيضاً بأربع مجموعات من الدوائر، كل مجموعة منها تتكون من ثلاث دوائر، الدائرة الوسطى غليظة بداخلها دائرة رفيعة يشغلها خطوط متعرجة أو أسطر متوازية أو نقاط، والدائرة الخارجية رفيعة، وبين كل مجموعة من المجموعات الأربع، خطوط مائلة ونقاط مطموسة[٣٣٧]، كما هو فى خزف سامراء فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م وفى الخزف الطولونى أيضاً، كما وصلنا من العراق أيضاً فى القرن الرابع

الهجرى/ ١٠م ما يزخرف ظهر بعض أطباقه بنفس الأسلوب الزخرفى السابق وصفه، وإن كانت مجموعات الدوائر تتكون من ست مجموعات[٣٣٨] وليست من أربع مجموعات.

ومن التأثيرات العراقية التى ظهرت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى تلك الأشكال البيضاوية، التى تحتوى بداخلها على كتابات غير مقروءة غالباً[٣٣٩] (شكل ١٦١، لوحة ٣٢)، وهذا النوع من الزخرفة مشتق من نماذج الخزف العباسى ذى البريق المعدنى[٣٤٠] وقد وجدناه فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى[٣٤١] وكذلك فى نفس هذا النوع من الخزف العراقى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣٤٢] (شكل ١٣٣).

ومن بين الزخارف التى شاعت فى أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شغل ساحة الأطباق بجامات دائرية أو لوزية الشكل، يتكرر بداخل كل منها حيوان يحمل فى فمه ورقة نباتية (الشكلان ١٥٦، ١٦٠)، وقد وجدنا نفس هذا الأسلوب منفذ على طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى، من أواخر القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٣٤٣] (شكل ١٢٨). كما نجد نفس هذه الجامات يتكرر بداخل كل منها رسم لحيوان منفذ على طبق من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (شكل ١٢٠).

كما نجد التأثيرات العراقية فى أشكال بعض أوانى الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى المبكر وكذلك فى طريقة طلائها، حيث امتازت الأطباق بقواعدها قليلة الارتفاع (شكل ١٦٤)، والطلاء الذى يغطى ظاهرها جميعاً بما فى ذلك القاعدة، وهما خاصتان يعودان فى الأصل إلى تأثير خزف سامراء ذلك البريق المعدنى، وقد ظهرا قبل العصر الفاطمى فى العصر الطولونى[٣٤٤]. كما أن قدور العصر الفاطمى المبكر امتازت بأنها عريضة بالنسبة لطولها، وترتكز على قاعها مباشرة دون قاعدة، والطلاء يغطى ظاهرها كله، بما فى ذلك أسفل القاعدة، وهو أيضا تأثير سامرائى كان قد ظهر من قبل فى القدور الطولونية[٣٤٥].

أما فيما يتعلق برسوم الكائنات الحية المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فعلى الرغم من أن مصر قد عرفت هذه الرسوم من قبل فى الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى، فمما لاشك فيه أن الفاطميين قد توسعوا توسعاً كبيراً فى استعمالها، على أنه ومما يثير الدهشة أن الخزف العراقى ذى البريق المعدنى قد شهد أيضاً إقبالاً كبيراً على استعمال رسوم الكائنات الحية خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، رغم أنها لم تقبل على استعمال هذه الرسوم فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م. ومما يثير الفضول بصورة أكبر أن رسوم الكائنات الحية فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، قد امتازت بدقة تنفيذ رسومها، وثرائها، وتنوع موضوعاتها الزخرفية (الأشكال ١١٩-١٣٧)، وهى نفس الميزات التى شاعت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى منذ أواخر القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، وفيما بعد.

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن العناصر الزخرفية الثانوية (كالفستونات، وأسنان المنشار، والخطوط المحيطة بالزخارف الرئيسية، والأرضيات التى على هيئة عين الطاووس أو النقاط الصغيرة)، قد شاع تنفيذها مع العناصر الزخرفية الرئيسية (الآدمية والحيوانية والخرافية والطيور) فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ١٤٧-١٦١)، ورغم

أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية قد ظهرت من قبل في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني- بتأثير من خزف سامراء- مجتمعة مع العناصر الزخرفية الرئيسية، مما يوحي بأنها استمرت في الخزف الفاطمي من الخزف الطولوني، فيلاحظ أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية والرئيسية قد وجدت مجتمعة أيضاً في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م، (الأشكال ١١٩-١٣٧)، ويضاف إلى ذلك أن رسوم الحيوانات والطيور، قد امتازت بدقة تنفيذها في كل من الخزف العراقي والفاطمي ذي البريق المعدني، وتلك ميزة لم تكن متوافرة في الخزف الطولوني ذي البريق المعدني، وربما كان في ذلك دليل على أن تلك العناصر الزخرفية الثانوية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد شهدت تجديداً عن طريق الخزافين العراقيين الذين يعتقد أنهم وفدوا إلى مصر في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وربما يدعم هذا الرأي أن "فييت" يرى أن هناك صلة ما بين وفود الفنانين العراقيين على مصر في العصر الفاطمي وإتقان رسوم الحيوانات[٣٤٦] التي وجدناها مرسومة مع العناصر الزخرفية الثانوية السابق ذكرها.

وأياً كان أمر تلك العناصر الزخرفية الثانوية، فمن الثابت أن العناصر الزخرفية الرئيسية- خاصة الحيوانات والطيور- في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد وقعت تحت تأثير رسوم الحيوانات والطيور في الخزف العراقي ذي البريق المعدني، ومن الأمثلة الدالة على ذلك سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، محفوظة في متحف الفن في "Clevland" ترجع إلى القرن الخامس الهجري/١١م، قوام زخارفها رسم لغزال يعدو، يشغل ساحة السلطانية[٣٤٧]، وقد بلغ رسم الغزال درجة عالية من الرقة، ومنفذ بأسلوب واقعي[٣٤٨]، كما هو في رسوم الحيوانات في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/١٠م[٣٤٩] الأشكال ١١٩-١٢٦).

وواقع الأمر أن رقة رسم الحيوانات ودقة تنفيذها مع قربها من الطبيعة سمة غلبت على رسوم الحيوانات في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٥٦، ١٥٧، ١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ٢٠٢)، وإذا كانت تلك الميزات ردت إلى التأثر برسوم الحيوانات في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م (الأشكال ١١٩-١٢٦)، فإن رسوم الطيور في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني قد تمتعت أيضاً بنفس الميزات[٣٥٠] (الأشكال ١٦١ ١٨٦، ٢٠٥، ٢٥٧، لوحة ٤٣)، ويجب ردها أيضاً إلى التأثر برسوم الطيور في الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م (الأشكال ١٢٧-١٣٢، لوحة ٢٦) إذا تمتعت هي الأخرى بإتقان شديد في رسومها إلى حد يدعو إلى الدهشة.

ومن ناحية أخرى فيلاحظ شيوع رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخزافية التي مثلت ممسكة بفمها أفرع نباتية على نماذج الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٥٦، ١٥٧، ١٦٠، ١٨٦، ٢٠٢، ٢٠٥)، وكانت هذه الميزة قد ظهرت في رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني منذ نهاية القرن الثالث الهجري/ ٩م، ووصلنا منها صحن عليه كائن خرافي يمسك بفمه فرعاً نباتياً[٣٥١]، ثم شاع هذا الأسلوب الزخرفي في رسوم الطيور

(الشكلان ١٢٧، ١٢٨) ورسوم الحيوانات (الشكلان ١٢١، ١٢٦) خلال القرن الرابع الهجرى/١٠م.

كما شاعت في رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى وضع أطواق حول رقابها[٣٥٢] (الأشكال ١٤٩، ١٥٠، ١٦٥-١٦٧، لوحة ٢٥)، وقد كانت رسوم الأطواق حول رقاب الحيوانات والطيور من السمات الزخرفية التى ظهرت في رسوم الخزف العراقى ذى البريق المعدنى منذ أواخر القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٣٥٣] وشاعت بصورة كبيرة خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. (الأشكال ١٢٦-١٢٨، لوحة ٢٦).

أما فيما يتعلق برسوم الآدميين على الخزف ذى البريق المعدنى بمصر، فيلاحظ أن ما وصلنا منها ويؤرخ بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م، قد امتازت سحنها بالأسلوب التخطيطى البعيد عن الطبيعة (الأشكال ١٧٣ أ - جـ)، ورغم أن تلك هى نفس سمات سحن رسوم الآدميين على الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣)، فيصعب نسبة تأثر تلك السحن الآدمية على هذا النوع من الخزف بمصر فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، إلى رسوم سحن الآدميين على الخزف العراقى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، إذ أن الأسلوب التخطيطى والبعد عن الطبيعة كانت هى سمة سحن الآدميين على الخزف بمصر خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م. وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت أن أسلوب رسم الآدميين فى الخزف المصرى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، قد امتازت بوضع المواجهة، مع اتجاه القدمين فى وضع جانبى، مع إرتداء قفاطين، وينثنى أحد ذراعى الآدمى عند منطقة حزام القفطان (الأشكال ١٧٤، ٢٠٩، ٢١٠)، وجميعها سمات تتفق مع رسوم الآدميين المنفذة على الخزف العراقى ذى البريق المعدنى خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الأشكال ١٣٣، ١٣٤، ١٣٧، لوحة ٢٣). وعلى أية حال فليس أدل على اتفاق رسوم الآدميين على الخزف ذى البريق المعدنى بكل من مصر والعراق، خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. تلك الصعوبة التى واجهت بعض مؤرخى الفنون الإسلامية فى نسبة الكثير من قطع هذا النوع من الخزف المحتوية على رسوم آدمية إلى هذا القطر أم ذاك[٣٥٤].

ومما يلفت النظر أن رغم الظهور المكثف لتأثير رسوم الخزف العراقى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م على رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م- كما اتضح فيما سبق- فإن الرسوم الآدمية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، تكاد تخرج عن أى تأثير لرسوم الآدميين فى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. وربما يضيق بنا المجال فى هذا المقام أن نعدد أوجه الخلاف بين هذه وتلك، ويكفى أن نشير إلى ما تمتعت به رسوم الآدميين على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م من البعد- إلى حد ما- عن الأسلوب التخطيطى مع مراعاة الاهتمام بالتفاصيل ودقة وإتقان الرسم (الأشكال

١٤٨، ١٥٤، ١٦٨-١٧٢، اللوحات ٣٠، ٣٤- ٣٦، ٣٩- ٤٢)، وهو عكس ما وجدناه تماماً فى رسوم الآدميين على الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الأشكال ١٣٣-١٣٧، لوحة ٢٣)، وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت أن التحف المصرية والعراقية ذات الرسوم الآدمية قد احتوت معاً على العناصر الثانوية (الفستونات، والخطوط المحيطة بالرسوم الرئيسية والتى يشغلها زخرفة عين الطاووس أو النقاط)، ويضاف إلى ذلك أن رسوم الخزف العراقى ذى البريق المعدنى قد ظهرت فيه موضوعات البلاط، كالفارس الذى يمتطى صهوة جوادة (شكل ١٣٥)، أو منظر الشراب (شكل ١٣٧)، وهى نفس الموضوعات التى ظهرت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، (الشكلان ١٦٨، ١٦٩)، ومن ناحية أخرى فقد ارتدى بعض الأشخاص المرسومين على هذا الخزف العراقى قبعات مدببة (الشكلان ١٣٣، ١٣٤)، وقد ظهرت تلك القبعات المدببة أيضاً فى رسوم الآدميين على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الشكلان ١٧٥ أ، ب، لوحة ٣٥)، كما استمر أيضاً فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، رسم الأشخاص فى وضع مواجهة، بينما الأقدام فى وضعه جانبية (اللوحتان ٣٤، ٣٥) بنفس أسلوب رسم الآدميين على الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م.

وربما كان أكثر ما شغل مؤرخو وباحثو الفنون الإسلامية تلك الصلة الوثيقة بين رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وتلك الرسوم الجدارية التى وصلتنا من سامراء[٣٥٥]. حيث لوحظ أن النموذج الرئيسى لوجوه الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى هو الوجه المستدير أو القمرى (الأشكال ١٧٦-١٧٨)، ومثلت فى الأغلب فى وضعة ثلاثية الأرباع، وذات عيون لوزية الشكل، تمتاز بالنظرة الجانبية، وهى نفس مميزات الوجوه فى رسوم سامراء[٣٥٦] (الأشكال ٢٠- ٢٥، لوحة ٢٠)، وبوجه عام فإن نفس تفاصيل الوجوه فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، سواء من حيث أسلوب رسم العينين والأنف والفم والذقن والوجنتين، والتى وجدت بصفة خاصة فى رسوم وجوه مناظر البلاط والأثرياء، قد رسمت بحسب أسلوب رسوم وجوه سامراء، بالإضافة إلى أن تلك المناظر ظلت محتفظة بطابع رسوم سامراء، من حيث الأسلوب المسطح، والبعد عن الواقعية، والميل إلى الطابع الزخرفى، وإن كانت الرسوم الفاطمية قد أصبحت أكثر حيوية وحركة[٣٥٧].

ومن ناحية أخرى فقد امتازت رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى بتنوع شديد فى موضوعاتها وخاصة التى تمثل حياة البلاط، حيث نجد مناظر الصيد والشراب والموسيقى، وهو نفس التنوع الذى وجدناه من قبل فى رسوم سامراء[٣٥٨].

وتعد زخرفة الثياب فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، سجلاً هاماً يتضح فيه التأثر بأساليب زخرفة الثياب فى رسوم سامراء، فقد شاع زخرفة الثياب الفاطمية بوحدات نباتية أو هندسية تتكرر على طول الرداء (الأشكال ١٧٠- ١٧٢، اللوحات ٣٠، ٣٦، ٣٩)، وقد كان هذا الأسلوب من الأساليب الزخرفية المألوفة فى أردية رسوم سامراء[٣٥٩] (الأشكال ٢٢، ٢٣، ١٨١)، كما زخرفت بعض الثياب الفاطمية بوحدات متكررة قوامها دائرة

بداخلها نقطة مطموسة (شكل ١٦٩)، وكان هذا الأسلوب قد ظهر أيضاً فى ثياب بعض رسوم سامراء (شكل ١٨٠). ومن ناحية أخرى فرغم ظهور طيات الثياب التى نفذت بأسلوب زخرفى على هيئة دوائر المياة المتكسرة فى ثياب بعض رسوم سامراء (شكل ٢٠). فقد كانت الطيات الطبيعية التى على هيئة خطوط منسابة من مركز تجميع واحد، من بين أساليب زخرفة الثياب فى رسوم سامراء أيضاً[٣٦٠] (شكل ٢٤، لوحة ٢٠)، وهو نفس الأسلوب الذى ظهر منفذاً فى ثياب بعض رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ١٤٨، ١٨٤، ٢٠١، اللوحات ٣٤، ٤٠، ٤١، ٤٢). كما يلاحظ أن زخارف بعض ثياب رسوم سامراء قد جمعت بين الوحدات النباتية المتكررة والطيات الطبيعية (شكل ١٨١). ونفس هذا الأسلوب قد وجدناه فى بعض ثياب الرسوم المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٨٥، لوحة ٣٦).

وبالإضافة إلى ذلك فقد شاع استعمال الهالة حول رؤوس الآدميين فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الشكلان ٧٦ أ، ١٨٤) بل ونجدها فى بعض الأحيان حول رؤوس الطيور[٣٦١] والحيوانات[٣٦٢]. وقد كانت تلك الهالات من بين العناصر الزخرفية التى شاع ظهورها حول رؤوس الآدميين فى رسوم سامراء[٣٦٣]. كما امتازت رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى بتلك العصابة الطائرة التى تخرج من رؤوس الآدميين (الشكلان ١٧٠، ١٨٣)، أو من رقاب الطيور (١٨٦، لوحة ٣٣) والحيوانات (شكل ١٨٧)، وقد كانت تلك العصابات الطائرة من بين الخصائص المميزة فى رسوم سامراء[٣٦٤].

ومن ناحية أخرى فقد وضح فى رسوم الآدميين على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، الاهتمام بتزيينها بالحلى كالعقود والأقراط والأساور (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٧٩، ١٨٣)، وقد كان الاهتمام بتزيين النساء بتلك الحلى من السمات الواضحة فى رسوم سامراء (الشكلان ٢٥، ١٨٠).

ومن ناحية أخرى فرغم تنوع طرق جلوس الأشخاص فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فإن الجلسة الرئيسية كانت هى الجلسة الشرقية، والتى يبدو فيها الشخص وهو يضع كلتا ساقيه وقدميه على الأرض بينما تتداخل الساق والقدم اليمنى مع الساق والقدم اليسرى (الأشكال ١٤٨، ١٥٤، ١٦٩، ١٧٢)، وكانت هذه الجلسة قد ظهرت أيضاً فى رسوم سامراء[٣٦٥].

ومن نماذج الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى التى ظهر عليها التأثر بتقاليد رسوم سامراء، صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣٦٦]، قوام زخرفته سيدة مضجعة على أريكة بيدها اليمنى عود ترفعه لأعلى وفى يدها اليسرى زهرة (شكل ١٧٩)، وأمامها سيدتين إحداهما شابة تظهر وهى واقفة، والأخرى عجوز جالسة (شكل ١٨٢)، ويتضح على نحو بين تأثير رسوم سامراء الجصية فى رسم السيدة المضجعة، وذلك من حيث الهيئة العامة واللفتة الجانبية وتسريحة الشعر التى على هيئة ضفيرة تنسدل خلف الرأس، وكذلك فى هيئة الشابة الواقفة أمامها والتى مُثل وجهها فى هيئة ثلاثية الأرباع[٣٦٧]، كما يلاحظ أن وجهى هاتين السيدتين من النوع القمرى المستدير الذى ساد فى وجوه رسوم سامراء.

وبالاضافة إلى ذلك فإن العقد الذى تُحلّى بـه السيدة المضجعة جيدهـا، والعصابة الطـائرة التى تخرج من رأس الشابة الواقفة أمامها، من السمات التى وجدت أيضاً فى رسوم سامراء.

كما يتضح تأثير رسوم سامراء على الخزف الفـاطمى ذى البريق المعدنـى فـى كسرة من صحن محفوظة بمتحف بناكى بأثينا، قوام زخارفها رسم سيدة تعزف علـى عـود، حيـث يلاحظ أن وجه السيدة القمرى فى وضعه ثلاثية الأرباع، وخصلة الشعر الجانبية المتدلية مـن رأسها، والحاجبين الكثيفين، والخدين الممتلئين، والعصابة الطائرة التى تخـرج مـن رأسـها، وزخرفة الـرداء بـالوحدات النباتيـة المتكررة، وكذلـك الطلاء الثقيـل (القـاتم) علـى أرضية بيضاء (شكل ١٨٣)، جميعا من مميزات رسوم سامراء[٣٦٨].

ونجد تلـك التأثيرات السامرائية أيضاً فـى صحن من الخـزف الفاطمى ذى البريق المعدنـى، محفوظاً بمتحـف الفن الإسلامى بالقـاهرة[٣٦٩] قـوام زخرفتـه رسـم راقصـة حـول رأسها هالة وفى جيدها عقد وفى يديها منديلان أو بوقان، ويتدلى مـن ذراعيـها وشـاح طـائر (شكل ١٨٤)، ويظهر تأثير رسوم سامراء فى سحنة الراقصة، والوجه فى هيئـة ثلاثيـة الأربـاع، والهالة حول رأسها، وبوجه خاص يمكن مقارنـة الوشـاح المتدلى مـن ذراعيها مع الوشـاح المتدلى من ذراعى الراقصتين فى رسوم سامراء الجصية[٣٧٠] (شكل ٢٠).

ويبدو أن القضية الأولى بالاهتمام ليس مجرد رصد تأثير رسوم سـامراء علـى الخـزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، بقدر تفسير أسباب ظهور هذا التأثير من ناحية، وتـأريخ تلـك القطع الفاطمية التى ظهر عليها هذا التأثير من ناحية أخرى، ويعد العـالم "Grube" مـن بـين العلماء الذين شغلوا بتلك القضية، ويرى أن تلـك التحف الفاطمية ذات الرسوم الآدمية المتأثرة برسوم سـامراء يرجـع تاريخها إلى القرن السـادس الهجرى/ ١٢م، وأنـه ممـا يلفـت النظر أننا لانعرف شيئاً عـن تلـك الرسـوم فـى الفترة مـا بـين انـهيار سامراء فـى نهايـة القرن الثـالث الهجـرى/ ٩م وظهورها علـى الخـزف الفـاطمى ذى الـبريق المعدنـى فـى القـرن السادس الهجرى/ ١٢م[٣٧١]، وفى محاولة منـه لتفسير أسـاب ظهور تقاليد سـامراء فـى رسـوم الخزف الفـاطمى ذى الـبريق المعدنـى، يرى أنـه مـن الصعب أن نعتقـد أن تلـك الرسـوم المتأثرة بتقاليد سامراء كانت متوقفة خلال القرنين الرابـع والخـامس الهجريين/ ١٠-١١م، ومن المرجـح أنـها ظلـت محتفظـة بتقاليدهـا خـلال هذيـن القرنـين بواسـطة المصوريـن المصريين العاملين فى القصور الفاطمية والمبانى العامة، وبواسـطة مصـورى المخطوطـات، ثم ظهرت فيما بعد على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٣٧٢].

ويدلل "Grube" على رأيه هذا بتصويرتين على الورق فى مجموعة خاصـة بلنـدن، التصويرة الأولى (شكل ١٨٨) عليها رسم يمثل رأس رجل، حـدود وجهـه الخارجيـة بسيطة وتعبيراته حادة ومُركّزه فى عينيه الواسعتين لوزيتى الشكل ذات الإنسـانين الكبيرين، ويعلـو العينين حاجبان كثيفان، وتلك هى نفس ملامح الآدميـين فـى رسـوم سـامراء الجصيـة، كمـا أنها ذات صلة وثيقة بالوجوه الآدمية المتبقية من أطلال قصر الحير، التى يبدو بوضـوح أنـها تعود إلى تقاليد آسيا الوسطى التى تقف خلف هذا الطراز من الرسوم. كمـا يـرى أن طريقـة الرسم فى هـذه التصويـرة (شكل١٨٨) مـن حيث الشعر المنتظم مـع وجـود خصلـة تتدلـى

أسفل كل أذن، وضفيرة طويلة تتدلى خلف الأذن إلى الكتف، جميعها ملامح مشتقة من نفس المصدر، وجاءت بأسلوب مشابه إلى حد بعيد لنماذج فى آسيا الوسطى[٣٧٣]، ويرى أن البساطة الشديدة فى رسم التصويرة على الورق (شكل ١٨٨)، وغياب التفاصيل فى ملامح الوجه (وخاصة فى طريقة رسم الأنف والفم المنفذين على هيئة خطوط مجردة) تؤكد أن هذا الرسم يرجع إلى ما قبل القرن السادس الهجرى/ ١٢م، واقترح أن التاريخ الأنسب لها هو القرن الرابع الهجرى/ ١٠م أو بداية القرن الخامس الهجرى/١١م[٣٧٤].

أما التصويرة الثانية (شكل ١٨٩) فتمثل سائس مع فرسه، وملامح وجه السائس ذات أهمية خاصة، حيث أنها قريبة جداً من ملامح رسوم سامراء، وأن الاقتصار الشديد فى الخطوط، والتركيز على الملامح الأساسية، وشكل العينين اللوزيتين الواسعتين، والأنف المستقيم والحاجبين الكثيفين، وهيئة غطاء الرأس، تجعل من السهل تأريخ هذا الرسم بأوائل العصر الفاطمى بل وربما قبل هذا العصر. وأن هناك تشابه واضح بين رسم السائس فى هذه التصويرة وأشكال تصاوير مخطوطات بفينا نشرها "أرنولد- Arnold" و"جروهمان- Grohmann" تؤرخ بالقرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م، ومن ثم اقترح تأريخ التصويرة موضع المناقشة بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣٧٥].

وعلى أية حال فإن كان تفسير "جروبيه Grube" لأسباب ظهور تقاليد رسوم سامراء الآدمية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى مقبول إلى حد ما، فيبدو أنه من الصعب الاعتقاد بما ذهب إليه حول تأريخها بالقرن السادس الهجرى/ ١٢م[٣٧٦]، أو الأخذ باقتراح "جرابار- Grabar" الذى يرى أن تاريخ الرسوم الآدمية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يرجع إلى منتصف القرن الخامس الهجرى /١١م[٣٧٧]. وقد اعترضت "هيلين فيلون" بشدة على مؤيدى تأريخ تلك التحف الفاطمية بالقرن السادس الهجرى/ ١٢م، وترى أن هذا الرأى بدون سند يؤيده، وتؤكد بوجود هذه الرسوم منذ نهاية القرن الرابع أو بداية القرن الخامس الهجرى/ أواخر القرن العاشر أو أوائل القرن الحادى عشر الميلادى[٣٧٨].

على أن الباحث يود أن يؤكد أن تأثير رسوم سامراء الآدمية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى أمر ثابت، ومما يلفت النظر أنه لا أثر لتأثير تلك الرسوم على الخزف ذى البريق المعدنى بسامراء ذاتها فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وإذا كان التفسير المنطقى لذلك أن خزف سامراء ذى البريق المعدنى لم تظهر عليه الرسوم الآدمية، وإذا كان الأمر كذلك فمن المعروف شيوع الرسوم الآدمية على الخزف ذى البريق المعدنى بالعراق خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الأشكال ١٣٣- ١٣٧،لوحة ٢٣)، ويبدو لأول وهلة أن هناك فجوة عميقة بين أسلوب الرسوم الآدمية على الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، ورسوم سامراء الآدمية على الجص، وهنا يبرز سؤال يطرح نفسه، بماذا نفسر عدم ظهور أسلوب رسوم سامراء الآدمية على الخزف العراق ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. بينما ظهرت جلية فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، رغم أن

جميع العوامل- التاريخية والجغرافية، وربما الفنية- تجعل ظهور تأثير أسلوب سامراء أوقع على الخزف العراقي وليس الفاطمي؟.

ربما يُفسر ذلك بأن تقاليد رسوم سامراء الآدمية كانت لم تزل محفوظة بمصر، حيث من المعتقد أنها ظهرت بها في تصاوير الجدران والورق خلال العصر الطولوني خلال القرن الثالث الهجري/٩م[٣٧٩] وحفظت في العصر الفاطمي عن طريق مصوري الجدران والمخطوطات[٣٨٠]، ورغم عدم استطاعتنا إلا التسليم بهذا التفسير، رغم أنه لم يصلنا من الرسوم الجدارية الطولونية ما يؤكد ذلك، وأن الرسوم الآدمية على الخزف الطولوني ذى البريق المعدنى- التى تعد البديل لدراسة الرسوم الآدمية على الجدران- تبعد عن تقاليد رسوم سامراء الآدمية (الأشكال ١١٢ أ-ز)، فمن المثير أن تتلاشى تقاليد رسوم سامراء الآدمية فى العراق - منبعها الأصلى- وتظل محفوظة فى مصر.

ولكل هذه الأسباب يعد ظهور تأثير رسوم سامراء الآدمية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، لغزاً من الألغاز التى تكتنف مناحى شتى فى العصر الفاطمى بمصر، أو كما يذكر "جرابار- Grabar" إن العصر الفاطمى بمصر كان لغزاً محيراً ليس للمشتغلين بالتاريخ فحسب بل وأيضاً لمؤرخى الفنون[٣٨١].

أما بالنسبة للتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، بادئ ذى بدء نود أن نوضح أن هناك العديد من العناصر الزخرفية المشتركة بين كل من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى ومثيله العراقى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م، وإذا كان من الممكن فى بعض الأحيان رد ما ظهر منها فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى إلى أىّ من القطرين، فيصعب فى أحيان أخرى تحديد نصيب تأثير كل قطر منهما على هذا النوع من الخزف الفاطمى.

فنجد على سبيل المثال أن الزخارف النباتية المحورة المرسومة حسب طراز سامراء الثالث على الجص- والتى ظهرت بمصر فى العصر الطولونى واستمرت حتى العصر الفاطمى قد ظهرت أيضاً فى الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى، ونكتفى فى هذا المجال بتناول نموذج منها كانت لزخارفه صلة بزخارف الخزف ذى البريق المعدنى فى كل من العراق ومصر، وهو صحن من الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى، يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م محفوظ فى متحف "باستن - إيران Iran Bastan" بطهران، تشغل مساحته تصميم من مراوح نخيلية محورة مرسومة بأسلوب سامراء الثالث (شكل ١٩٠)، ورغم الأصل العراقى لهذه الزخرفة، فمن المعتقد أن تصميمها فى هذا الصحن الإيرانى نقل إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٣٨٢]، كما أن لهذا التصميم إطار مزخرف بعنصر "عين الطاووس Peacock eye"[٣٨٣]، ذلك العنصر الزخرفى الذى شاع فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى، ثم ظهر فى هذا النوع من الخزف فى مصر خلال العصر الطولونى وازداد استعماله فى العصر الفاطمى، وقد أشار "جرابار" أن هذا العنصر الزخرفى - عين الطاووس- عنصر زخرفى إيرانى[٣٨٤].

ويضاف إلى ذلك فإننا نجد أن نفس العناصر الزخرفية الثانوية- كالفستونات،

والخطوط التى تحيط بالوحدات الزخرفية، والأرضيات التى على هيئة نقط- والتى ظهرت بتأثير من خزف سامراء فى كل من الخزف الطولونى والفاطمى ذى البريق المعدنى- كانت من الزخارف الشائعة أيضاً فى الخزف الإيرانى ذى البريق المعدنى فى القرنين الثالث والرابع الهجريين/ ٩-١٠م(٣٨٥).

كما أن العصابات الطائرة التى وجدناها تخرج من رؤوس الآدميين ومن رقاب الطيور والحيوانات فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، والتى وجدت قبل ذلك فى رسوم سامراء الجصية، ما هى إلا عنصر إيرانى صميم. بل إنها كانت من أحب العناصر الزخرفية إلى الفنان الساسانى(٣٨٦)، وكانت لها معان رمزية تتصل بالديانة الزرادشتية، وبالملوك الإيرانيين(٣٨٧)، فكانت العصابة الطائرة المستخدمة مع الإنسان أو الحيوان أو الطير، إشارة إلى أن هذه الشخصية، أو ذلك الطير أو الحيوان يخص الملك، كأنها شارة ملكية(٣٨٨).

وشاع فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى رسوم طيور أو حيوانات تمسك بمنقارها أو فمها أفرع نباتية، وإن كنا قد وجدنا نفس هذا الأسلوب فى الخزف ذى البريق المعدنى بالعراق خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، فمن الثابت أن هذا الأسلوب الزخرفي ساسانى الأصل أيضاً(٣٨٩).

كما أن طريقة تقسيم الأطباق إلى مناطق أو جامات، كالتى وجدناها فى طبق "غبن"، وكذلك الشجرة المبسطة فى نفس الصحن والتى ظهرت فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى، كانت أيضاً من الرسوم الشائعة فى الفن الساسانى(٣٩٠).

ومن الموضوعات الزخرفية التىشاعت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى تصوير حياة الأمراء من صيد وحفلات موسيقية وشراب وخلافه، وإذا كنا قد وجدنا مثل هذه الموضوعات فى رسوم سامراء الجدارية، وعلى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، فإن مثل هذه الموضوعات كانت شائعة لأقصى حد فى الفنون الساسانية(٣٩١).

كما أن رسم الجسم الغليظ المدمج الذى وجدناه فى رسوم الراقصات على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، والذى وجدناه أيضاً فى رسوم سامراء الجصية، كان يعد نموذجاً للجمال الأنثوى عند الإيرانيين(٣٩٢).

كما أن الجلسة الشرقية التى كانت النموذج الرئيسى فى جلسات الأشخاص على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، والتى وجدناها أيضاً فى رسوم سامراء، كانت أيضاً من بين جلسات الأشخاص المعروفة فى الفن الساسانى(٣٩٣).

وإذا كانت الوجوه الآدمية القمرية ذات الوضعة ثلاثية الأرباع، هى النموذج الرئيسى فى الوجوه الآدمية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، والتى كانت قد ظهرت من قبل فى رسوم سامراء الجصية، فقد كانت أيضاً من الوجوه المألوفة فى الفن الساسانى، ومن المعتقد أنها انتقلت من إيران إلى مصر عن طريق العراق(٣٩٤) (شكل ١٩١).

ومجمل القول أن سامراء كانت مستودعاً للعديد من الأساليب الزخرفية الساسانية

الأصل، وهى التى سادت على غيرها من الأساليب الفنية الوافدة على سامراء(٣٩٥).

وما يود الباحث أن يلفت النظر إليه هو التفريق ما بين التأصيل والتأثير، فإذا كانت تلك العناصر وغيرها التى ظهرت فى الفن الفاطمى بمصر ذات أصول ساسانية، فلابد أن توصف باعتبارها تأثيرات إسلامية، أياً ما كان مصدر قدومها، فمن الملاحظ تشعب الأقطار التى كانت منهلاً للتأثيرات الإيرانية الساسانية الأصل، وإذا كان قد مر بنا دور سامراء فى هذا المجال، فيجب ألا نغفل أن تلك العناصر ذات الأصول الساسانية، كانت لم تزل شاخصة فى بلاد فارس ذاتها خلال العصر الإسلامى. وإذا كان من الطبيعى أن تفد تلك التأثيرات الإيرانية إلى مصر عن طريق إيران أو العراق، فليس من المستبعد أن يكون لأقطار أخرى مساهمة فى هذا أيضاً، ويمكننا أن نضرب مثلاً على ذلك بلوح من المرمر عُثر عليه فى مدينة المهدية- العاصمة الفاطمية فى شمال أفريقيا- وعليه نقش بالبارز يمثل رسم لأمير فى يده كأس وأمامه فتاة تعزف على مزمار، ومما يلاحظ أن ملابس الأمير والعازفة وجلستهما الشرقية وشكل التاج الذى يلبسه الأمير (شكل ٣٤)، جميعها عناصر ذات تقاليد إيرانية قديمة راسخة(٣٩٦). فالموضوع نفسه الذى يمثل حياة الأمراء فى مجالس شراب وموسيقى، شاع إلى حد كبير فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كما أن نفس التاج الذى يضعه الأمير على رأسه، مع الجلسة الشرقية، وجد أيضاً وبكثرة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ١٧٢).

وعلى أية حال، فرغم أنه من المؤكد أن هناك أقطاراً بعينها قد أسهمت بنصيب كبير فى نقل التأثيرات الإيرانية - ذات الأصول الساسانية- إلى مصر، فيجب أن نقر بصعوبة فصل هذه التأثيرات عن مواطنها الأصلى إيران وأصولها الساسانية، وبالإضافة إلى ذلك فإن الساسانيين قد احتلوا مصر فترة من الزمن، كما كانت لمصر علاقات تجارية قبل الفتح الإسلامى مع الفرس، مما أسهم فى ظهور بعض العناصر الساسانية فى الفن القبطى، ومن الطبيعى أن تستمر تلك العناصر الساسانية التى وجدت فى الفن القبطى خلال الفن الإسلامى(٣٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن هناك اتجاه لدى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية، يميل إلى الاعتقاد بأن الفن الفاطمى بوجه عام، والخزف على وجه الخصوص، قد خضعا إلى تأثير إيرانى قوى(٣٩٨)، بل وهناك من يرى أن ازدهار فن التصوير فى مصر خلال العصر الفاطمى يرجع إلى خضوع مصر الفاطمية للنفوذ الثقافى الإيرانى(٣٩٩).

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن "بيزار - Pezard" يرى أن الخزف فى مصر الفاطمية قد أنتج محلياً، إلا أنه يرى أن الثقافة الفاطمية تشبهت بالثقافة الإيرانية الفارسية، وأن الخزف بمصر فى العصر الفاطمى إنما هو استمرار للخزف الإيرانى منذ العصر الساسانى، وقد اعترض "محمود إبراهيم حسين " على رأى "بيزار" هذا، ويرى أن الفن الفاطمى وخاصة فيما يتعلق بصناعة الخزف أنما يعكس الشخصية العربية الإسلامية فى مصر وليس الساسانية والفارسية، وأنه من الخطأ أن تُقحم التأثيرات الساسانية والإيرانية أو نعطيها أكثر من حجمها فى العصر الفاطمى بصفة عامة(٤٠٠).

وعلى الرغم من أن الباحث يتفق مع الرأى الأخير فى عدم دقة رأى "بيزار" وخاصة فيما يتعلق بأن الخزف الفاطمى كان استمراراً للخزف الإيرانى منذ العصر الساسانى، إلا أنه من المؤكد أن هناك علاقات خاصة كانت تربط بين مصر فى العصر الفاطمى وبلاد فارس، وأن ذلك قد أسهم فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة من إيران إلى مصر فى العصر الفاطمى(٤٠١). بل وكان من ثمار التقارب بين الفاطميين فى مصر وبلاد فارس أن وفد على مصر العديد من الفنانين الفرس(٤٠٢) وليس من المستبعد أن يكون من بينهم خزافون(٤٠٣).

وليس أدل على ما شكلته التأثيرات الإيرانية والعناصر الزخرفية ذات الأصول الساسانية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. أنه يكاد يصعب أن نجد تحفة من هذا النوع من الخزف تخلو من تأثير إيرانى أو عنصر فارسى الأصل، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من عناصر ذات أصول ساسانية ظهرت فى سامراء أو فى شمال أفريقيا، ثم وجدناها فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فإن هناك العديد من الموضوعات التصويرية والعناصر ذات الأصول الساسانية التى ظهرت فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ويمكن أن نبحث عنها أيضاً فى الفنون الإيرانية الإسلامية المعاصرة.

ومن ذلك على سبيل المثال منظر الصيد الذى يمثل أميراً يمتطى صهوة جواده ومعه طائر جارح، والذى ظهر على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٤٠٤)، (شكل ١٦٨)، فعلى الرغم من أن مثل هذا الموضوع أصيل فى الفن الساسانى(٤٠٥)، فقد وصلنا صحن من الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء، من نيسابور فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، مشابه لزخارف الصحن الفاطمى، وذلك من حيث الفارس الممتطى صهوة جواده فى رحلة صيد مصطحباً معه بازاً (شكل ١٩٧)، وإن كان الرسم على القطعة الفاطمية يمتاز بالدقة والإتقان. كما يتشابه موضوع الرسم فى القطعة الفاطمية، مع رسم آخر على صحن من خزف نيسابور أيضاً من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م(٤٠٦)، وكذلك مع رسم مماثل على إبريق من النحاس من إيران يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م(٤٠٧) أيضاً.

ومن أهم الزخارف التى وصلتنا على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، رسم كائنين فى وضع متقابل أو متدابر تفصل بينهما أحياناً شجرة الحياة (الأشكال ١٥٠، ١٩٣، ١٩٤، لوحة ٤١)، وهى من العناصر الزخرفية الشائعة إلى أقصى حد فى الفنون الساسانية(٤٠٨)، إلا أنها قد وجدت أيضاً وبكثرة فى الفنون الإيرانية على طول العصر الإسلامى(٤٠٩).

ومن الجدير بالذكر أنه وصلتنا عدة نماذج من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، تمثل طائرين متقابلين يفصل بينهما شجرة الحياة التى مثلت على هيئة شجرة الرمان (الشكلان ١٩٣، ١٩٤)، وإذا كان هذا الموضوع يمتد بجذوره إلى الفن الساسانى، فإن ثمار الرمان أيضاً كانت من بين العناصر الزخرفية المحببة لدى فنانى الفرس(٤١٠). ومن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين يرى أن الأشكال الزخرفية المستمدة من اشجار الرمان لم تظهر فى رسوم الخزف الفاطمى، وأنها ظهرت لأول مرة- تقريباً - على رسوم الخزف

الأيوبي، ومن المرجح أن ظهورها فيه كان بتأثير من رسمها على الخزف السلجوقي[٤١١]. وواقع الأمر أن الأشكال الزخرفية المستمدة من أشجار الرمان كانت شائعة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، بدليل القطع التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤١٢] والقطع المحفوظة في متحف بناكي بأثينا[٤١٣].

ومن ناحية أخرى فقد شاع في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني رسم حيوانات تسير خلف بعضها داخل أشرطة (الشكلان ٢٠٢، ٢٠٣)، ومثل هذه الرسوم كانت مألوفة في الفن الساساني[٤١٤]. ويدل على ذلك قطعة من النسيج الساساني، محفوظة في متحف مدينة كليفلد، عليها رسوم لغزلان تدورحول بعها في وضع متتابع[٤١٥]، واستمرت هذه الرسوم في إيران خلال العصر الإسلامي، فنجدها منفذة على قطعة من النسيج الإيراني ترجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م[٤١٦]، كما وجدت رسوم الحيوانات أو الطيور التي تدور حول بعضها منفذة على قطع من الخزف الإيراني ترجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م[٤١٧]. والقرن الخامس أو السادس الهجريين/ ١١-١٢م[٤١٨].

أما فيما يتعلق بالكائنات الخرافية فقد شاع تمثيلها إلى حد كبير في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، ومنها ماكان ذا رأس آدمي وله جسم طائر (الشكلان ١٤٩، ١٥٠)، أو كان على هيئة رأس عقاب وجسم حيوان وأجنحة طائر (شكل ١٥٢)، ومنها حيوانات مجنحة (شكل ١٥٣)، وكذلك خيول مجنحة (شكل ١٩٥)، والحق أن أشكال الكائنات الخرافية كانت من الموضوعات الزخرفية الشائعة إلى حد كبير في الفن الساساني[٤١٩]، حيث أكثر الفنان الفارسي من استخدامها، ومنها ما هو على هيئة رأس آدمي وجسم حيوان مفترس وأرجل كبش، وهو الكائن المعروف عند الفرس باسم "الشاروبيم" وهو يقابل أبو الهول عند القدماء المصريين، ومنها ما هو على هيئة رأس طائر وجسم حيوان مفترس، وعرف عند الفرس باسم "Siminry"، ومنها ما هو على هيئة رأس كلب وجسم حيوان مفترس وهو ما عُرف لديهم باسم "Gritpin"[٤٢٠].

ويعتقد "جرابار - Grabar" أن شيوع رسم الكائنات الخرافية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني التي على هيئة رأس امرأة وجسم طائر، أو رأس آدمي وجسم حيوان (أبو الهول) بالإضافة إلى رسوم الأرانب والأسماك والطيور المختلفة، ربما كانت تتصل بالرموز الكونية (كالشمس) والتي كانت ترمز إلى جلب السعادة والسرور والصحة والازدهار لدى الساسانيين، وربما يؤيد ذلك أن تلك الرسوم على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني كانت مصحوبة بكتابات مرادفة لهذه المعاني[٤٢١].

وأياً كان رأي "جرابار" فمن الثابت أيضاً أن إيران في العصر الإسلامي قد أقبلت أيضاً على استعمال رسوم الكائنات الخرافية، ومنها ما هو معاصر للفن الفاطمي في مصر، حيث وصلنا العديد من القطع الخزفية الإيرانية عليها رسوم تجمع ما بين رأس آدمي وجسم حيوان وأجنحة طائر، منها ما هو يرجع إلى القرن الخامس الهجري/١١م[٤٢٢] (شكل ١٩٨)، ومنها ما يرجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م[٤٢٣].

ومما يؤكد أن رسوم الكائنات الخرافية الساسانية الأصل، قد استمرت في العصر

الإسلامي على حالتها القديمة، صحن من الفضة يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٤٢٤] ينسب إلى العراق أو إيران- وربما كانت نسبته إلى إيران أوقع- قوام زخرفته دائرة في المنتصف يشغلها كائن خرافي مجنح، ويحيط بهذه الدائرة ثمان جامات دائرية، يشغل أربع منها كائنات خرافية مجنحة أيضاً،ويدور داخل إطار الطبق المثمن حيوانات خرافية مجنحة كذلك[٤٢٥]، وتكاد تنطق تلك الكائنات الخرافية المجنحة بهذه التحفة عن أصلها الساساني، حتى أنه ليمكن مقارنة الكائن الخرافي في الدائرة الوسطى، مع رسم مماثل نفذ على إبريق من الفضة، محفوظ بمتحف الهرمتاج، يرجع إلى إيران في القرن الخامس الميلادى[٤٢٦].

ومن ناحية أخرى فقد شاع في رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني مناظر الانقضاض أو الافتراس، فنجد منها في سلطانية من هذا النوع من الخزف، محفوظة في مجموعة "كير" Keir Collection رسماً لطائر جارح ينقض على بجعة[٤٢٧]، وفي جرة من هذا النوع من الخزف محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٢٨] عليها رسم حيوان مفترس ينقض على أرنب (شكل ١٩٦)، ومعلوم أن موضوع الانقضاض هذا من الموضوعات المألوفة في الفن الساساني[٤٢٩]. ومن الملاحظ أنه على الرغم من أن الطائر الجارح يغرس مخالبه في جسم البجعة، وأن الحيوان المفترس يقبض بأنيابه على رقبة الأرنب، فلايبدو على البجعة ولا الأرنب أية مظاهر للهلع، بل يبدو عليهما الدعة والاستسلام التام، ويرى "جرابار - Grabar" أن مثل تلك الروح، وخاصة في مشهد الحيوان المفترس للأرنب، ربما تكون مشتقة من مناظر الحيوانات الوديعة التي تُهاجم بواسطة حيوان مفترس، والتي كانت معروفة تماماً في الفن الاخميني[٤٣٠]. على أنه يجب أن نلاحظ أن مناظر الانقضاض كانت شائعة أيضاً في الخزف الإيراني خلال القرنين الخلمس والسادس الهجرى/١١-١٢م، ونجد فيها أيضاً الاستسلام والدعة التامة من الطيور الأليفة المهاجمة بواسطة طيور جارحة[٤٣١].

ومما سبق يتضح أن ما يشار إليه دوماً في رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني على اعتباره تأثيرات ساسانية، هي في واقع الأمر تأثيرات إيرانية إسلامية، ولا غضاضة في أن تكون تلك التأثيرات ذات أصول ساسانية، إذ أن هذه العناصر ذات الأصول الساسانية كانت لم تزل شاخصة في إيران على طول العصر الإسلامي[٤٣٢]، ومن الطبيعي أن تكون إيران الإسلامية لا إيران الساسانية هي مصدر هذا التأثير، إذ بعدت الشقة بين تلك العناصر التي وجدت على الخزف الفاطمي في القرنين الخامس والسادس الهجريين/١١-١٢م وبين إيران في العصر الساساني.

ومن ناحية أخرى فيهمنا أن نؤكد على أن إيران قد خضعت لحكم الأتراك السلاجقة (٤٤٧-٥٥٣هـ/١٠٥٥-١١٥٧م)، وقد مر بنا أن هناك ثمة صلات حضارية بين السلاجقة والفاطميين[٤٣٣]، وأن تأثير الفن السلجوقي قد ظهر في مصر قبل انهيار الدولة الفاطمية ٥٦٧هـ/ ١١٧١م، في رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدن وغيره[٤٣٤].

وعلى الرغم مما يلاحظ من ثبوت تأثيرات فنية متبادلة بين مصر في العصر الفاطمي

وإيران في العصر السلجوقي، فيبدو أن هناك صعوبة في تحديد نصيب تأثير كل منهما في الآخر[٤٣٥]، وربما يصل الأمر في بعض الأحيان إلى عدم وجود مفهوم ثابت يمكن من خلاله تحديد من هو صاحب التأثير ومن المتأثر[٤٣٦]، وخروجاً من هذا المأزق كانت تقارن الزخارف المشابهة في الخزف الفاطمي ومثيله السلجوقي، دون محاولة تحديد من هو صاحب التأثير ومن هو المتأثر[٤٣٧].

وواقع الأمر أنه يجب أن نقر بأن تلك الصعوبات لها ما يبررها، إذ أن هؤلاء الأتراك السلاجقة وفدوا من أواسط آسيا إلى إيران حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم، والتي ليس من المستبعد أنها كانت متواجدة في إيران قبل نزوحهم اليها، كما أنهم أقبلوا في إيران على استخدام الزخارف التي كانت سائدة بها، وعلاوة على ذلك فقد كانت التأثيرات التركية متواجدة في سامراء خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، وهو مما يُصعّب في بعض الأحيان رد بعض المظاهر الفنية التي ظهرت على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلى التأثير السامرائي أو السلجوقي، كما سيتضح فيما بعد.

وعلى أية حال فنجد على سبيل المثال أن الوجوه الآدمية القمرية التي كانت تمثل الوجوه الرئيسية المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والتي سبق أن رُدت إلى رسوم الوجوه في زخارف سامراء الجدارية، والتي من المعتقد أنها مشتقة من مصادر ساسانية (شكل ١٩١)، كانت هي النموذج الرئيسي للوجوه المرسومة في الخزف السلجوقي، سواء في إيران[٤٣٨] أو العراق[٤٣٩] (شكل ١٩٢). ومن النماذج الفاطمية التي يعتقد أنها متأثرة بالفن السلجوقي، صحن من الخزف ذي البريق المعدني، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٤٠] قوام زخرفته رسم راقصة تمسك في كلتا يديها بوقين (شكل ١٨٤)، وتمتاز ملامح هذه الراقصة بالخدود المكتنزة، والمرسومة بخطوط رفيعة رقيقة، وهي من مميزات السحنة التركية[٤٤١] التي ظهرت على رسوم الخزف السلجوقي[٤٤٢].

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن العيون المتسعة ذات الشكل اللوزي كانت هي السمة الرئيسية في أشكال العيون على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وهي بذلك تختلف عن أشكال العيون في الفن السلجوقي، التي امتازت بالشكل اللوزي الشديد الضيق الذي ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد[٤٤٣] (شكل ١٩٢)، إلا أنه قد وجدت على بعض قطع الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أشكال عيون تمتاز بالضيق (الأشكال ١٧٢، ١٧٦ د، و، ١٧٧ هـ، ١٨٣)، وأن بعضها ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد (الأشكال ١٧٦ هـ، ١٧٧ جـ، ١٩١ ط)، وإن كانت العيون الفاطمية - السابق ذكرها- لم تصل إلى درجة الضيق الشديد كما هو الحال في العيون السلجوقية[٤٤٤]. كما تشابهت طريقة رسم الأنف في بعض الوجوه على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الأشكال ١٩٩ د - ط) مع طريقة رسم الأنف في الفن السلجوقي[٤٤٥] (شكل ١٩٢) حيث مثلت على هيئة خط ينزل من جهة إحدى العينين وينتهي بثنية فوق الفم.

ومن بين المظاهر المشتركة بين رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، والخزف السلجوقي المعاصر، تلك الجلسة الشرقية، التي وجدناها من قبل في رسوم

سامراء[٤٤٦]، وكذلك زخرفة الثياب بوحدات نباتية متكررة، وهو أسلوب عُرف أيضاً من قبل في رسوم سامراء[٤٤٧].

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ اتفاق بعض رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني مع بعض زخارف رسوم الخزف المحفور المتعدد الألوان السلجوقي بإيران، حيث اشتركا في عدم القدرة على التعبير عن الحالة النفسية المواكبة للحدث، وعدم الدقة في رسم النسب التشريحية بالإضافة إلى عدم التوفيق في إبراز الحركات اللازمة. فنجد على سبيل المثال في صحن من الخزف السلجوقي يرجع إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م، ومحفوظ في متحف "كليفلاند"، رسماً لصقر ينقض على طائر- لعله ديك هندي- وقد رسم الفنان السلجوقي رقبة الديك رفيعة بحيث لا تنسجم مع جسمه، كما أنه رسم الصقر على ظهر الديك بشكل لايدل على الافتراس، فمنظر الديك وهو واقف وقفة عادية لاتدل على جذع أو حتى شعور بثقل الصقر، هذا بالإضافة إلى عدم دقة رسم منقار الصقر (شكل ١٩٩)، ولو قارنا هذا الرسم السلجوقي مع رسم على جرة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٤٨] يمثل حيواناً يفترس أرنباً (شكل ١٩٦)، لظهر عدم قدرة الفنان على احترام النسب التشريحية، وعدم الدقة في رسم الأرنب الذى جاء على هيئة حيوان آخر كالكلب أو القط[٤٤٩]، هذا بالإضافة إلى عدم القدرة على التعبير عن حالة الفزع التى كان ينبغي أن يظهر عليها الأرنب وقد غرس الحيوان المفترس أنيابه في رقبته. ويتفق الرسم السلجوقي السابق إلى حد أكبر مع رسم على سلطانية من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م، محفوظة في مجموعة "كير" عليها رسم لصقر ينقض على بجعة[٤٥٠]. ويلاحظ عدم ظهور قدرة الفنان على التعبير عن الانفعالات التى ينبغي أن يكون عليها مشهد الافتراس.

وبالنسبة لرسوم الطيور المنفذة على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني فقد اتفقت مع رسوم الطيور في الفن السلجوقي، وذلك من ناحية تصويرها إما منفردة أو متواجهة أو متدابرة أو وهى في حالة صراع[٤٥١].

أما بالنسبة لرسوم الحيوانات على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، فمن بين أساليب رسمها أن يملأ الحيوان ساحة الصحن، وذلك كما هو واضح في صحن من هذا النوع من الخزف، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٥٢] قوام زخرفته رسم ثور كبير يعدو، وحوله أفرع نباتية ووريقات تملأ الفراغ (شكل ٢٠٠)، ومن المعتقد أن لهذا الرسم صلة ما برسم لثور على سلطانية من الخزف الإيراني محفوظة بمتحف اللوفر، ترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٤٥٣]. كما يلاحظ أن رسم الحيوانات التى تملأ ساحة الصحن مع شغل الفراغ بأفرع ووريقات نباتية، كانت من السمات الشائعة في رسم الخزف الإيراني ذى الزخارف المحفورة في القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م[٤٥٤]، وأنها تتفق مع الرسم الفاطمي - السابق وصفه- من حيث التمتع بطابع القوة والعنف مع جفاف الرسم.

ومن بين أساليب رسم الحيوانات على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، تلك

الحيوانات التى تدور حول بعضها فى عكس إتجاه عقرب الساعة، بحيث تكون هذه الحيوانات داخل إطارات دائرية، وقد ظهر هذا الأسلوب على عدة صحون ترجع إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م[٤٥٥] (الشكلان ٢٠٢، ٢٠٣)، وظهر هذا الأسلوب على صحون من الخزف الإيرانى المحفور تحت الطلاء، من القرن الخامس الهجرى/ ١١م، منها صحن محفوظ فى مجموعة "ألفونس خان" بإيران، ورسوم الحيوانات فيه لا تتفق مع أسلوب رسم الحيوانات الفاطمية من حيث وضعها داخل إطارات دائرية أو كونها تدور فى عكس اتجاه عقرب الساعة فحسب، بل وأيضاً فى أسلوب رسم أبدانها التى امتازت باستطالتها وكذلك رسم المفاصل والضلوع على هيئة أقواس[٤٥٦].

وهناك عدة نقاط تتصل أيضاً بالتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، يُمكن تناول كل منها على حدة:

فقد لاحظت إحدى الباحثات أن الكتابات الكوفية على الفنون التطبيقية فى إيران قد اتسمت قامات حروفها بالطول والرشاقة وكذلك اختلاف سُمك حروفها، وقد استشهدت على ذلك بصحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء "Under Glaze" محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، من صناعة "سمرقند" يرجع إلى أوائل القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، عليه كتابة بالخط الأسود[٤٥٧] وأن أسلوب تلك الكتابة على التحف الإيرانية كانت على عكس الكتابة الكوفية المعاصرة لها فى مصر والتى تتسم بالتزام معظم حروفها بسمك واحد غالباً[٤٥٨]، وإن كانت ترى فى نفس الوقت أن الكتابة الكوفية على طبق "غبن" الذى يرجع إلى العصر الفاطمى (٤٠٢-٤٠٤هـ)، قد اتسمت أيضاً بالرشاقة وأنها تشبه إلى حد كبير الكتابة الموجودة على صحن سمرقند السابق وصفه[٤٥٩].

على أن الباحث يعتقد أن الزخارف الكتابية فى طبق "غبن" تختلف إلى حد كبير عن أسلوب الكتابة الإيرانية سواء التى وجدت على صحن سمرقند، أو تلك التى وجدت على صحن إيرانى آخر معاصر من نيسابور،محفوظ فى متحف "المتروبوليتان بنيويورك"[٤٦٠]. ويكمن هذا الاختلاف فى أن كتابات طبق "غبن" تتجه صوب حافة الطبق (الشكلان ٢٠٤ أ، ب) بينما هى فى نموذجى سمرقند ونيسابور تتجه صوب الداخل، كما يلاحظ أن حروف طبق "غبن" قد امتازت بسمك واحد، مع غلظة إلى حد كبير فى حروفها، بينما امتازت كتابات طبقى سمرقند ونيسابور بطول حروفها ورشاقتها، واختلاف مستويات سمك حروفها.

وعلى الرغم من أن خصائص كتابات طبق "غبن" نجدها منتشرة فى كثير من نماذج الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٤٦١] (شكل ١٤٧، لوحة ٤١)، فإن كثيراً من النماذج الفاطمية قد امتازت كتاباتها باستطالة قوائم حروفها ورشاقتها بشكل أكثر من كتابات طبق "غبن"[٤٦٢] (الشكلان ٢٠٥، ٢٠٦)، بل ويمكننا أن نلمح استطالة قوائم الحروف ورشاقتها مع اختلاف سمك الحروف بهيئة مشابهة إلى حد كبير لنموذجى "سمرقند" و "نيسابور" فى العديد من الكتابات المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٤٦٣].

يحتفظ متحف بناكى بأثينا بعدة كسر من الخزف ذى البريق المعدنى تنسب إلى

القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، عليها رسوم تمثل أشخاصاً فى وضعة مواجهة بساحة الأوانى (الأشكال ١٧٣ أ- جـ)، منهم من يرفع إحدى يديه فى وضع مواجهة أيضاً (شكل ٢٠٧)، ومنهم من يمسك بيده زهرة (شكل ٢٠٨)، وقد أشارت "هيلين فيلون" إلى أن هناك أشخاصاً فى أوضاع مماثلة يمكن رؤيتهم فى خزف نيسابور[٤٦٤] وأن "جروبيه" أذهله تشابه زخارف هذه القطع المصرية من الخزف ذى البريق المعدنى وزخارف خزف نيسابور، فعلى إحدى القطع المصرية زخرفة قوامها شخص يمسك بعصا وفى نهايتها زخرفة على هيئة هلال وكرة، والشخص فى وضع مواجهة، وينظر إلى أرنب على يساره (شكل ٢٠٩). وأن لهذا المنظر ما يماثله على قطعة من خزف نيسابور تمثل شخصاً فى وضع مواجهة ومعه أيضاً أرنب يعدو. وأشارت إلى أن الأجسام التى فى وضع مواجهة مع الأقدام التى فى وضع جانبى التىوجدناها على القطع المصرية (الشكلان ٢٠٧، ٢١٠) يمكن أن تعود إلى ما قبل الإسلام فى الرسوم الجدارية بآسيا الوسطى، وترى فى نفس الوقت أن عناصر الرسم فى القطع المصرية وأسلوب معالجة الملامح الآدمية يمكن أن ترى فى مصر على النسيج الذى يرجع إلى القرن السادس الميلادى، والشخص الممسك بكأس أو زهرة شوهد فى فنون أواخر العصر الكلاسيكى بمصر، كما أن الجسم فى وضع المواجهة، والوجه ذى العينين الواسعتين، والصدر الأصغر حجماً من المعتاد الذى على هيئة دائرة صغيرة، والشعر المجعد على الجبهة والأقراط المتدلية من الأذن، وعنصر الأرنب، تذكرنا بالنماذج القبطية[٤٦٥].

وهنا تدفعنا الباحثة مرة أخرى إلى التطرق لمسألة التأثيرات المحلية على الفن الإسلامى على وجه العموم والخزف ذى البريق المعدنى على وجه الخصوص، ومما لاشك فيه أن التأثير المحلى لفنون ما قبل الإسلام على الفن الإسلامى بمصر أمر وارد بل وأكيد وإن كان الباحث يعتقد أن للخزف الإسلامى بمصر خصوصية فى هذا المجال، لأن الخزف القبطى لم يكن يملك من المميزات ما يجعل منه عاملاً مساعداً فى نهضة صناعة الخزف فى مصر الإسلامية، وكان الباحث يود ألا تعود بنا "هيلين فيلون" إلى زخارف على النسيج بمصر ترجع إلى القرن السادس الميلادى لتبحث فيها عن أساليب زخرفية ظهرت علىالخزف ذى البريق المعدنى بمصر فىالقرن الرابع الهجرى/١٠م، بينما نجد نفس مميزات زخارف هذا الخزف المصرى قد ظهرت فى نماذج معاصرة من خزف نيسابور، وعنها على سبيل المثال سلطانية فى مجموعة"كير" قوام زخرفتها شخصان يرقصان، وقد اجتمعت فى زخارفها معظم مميزات زخارف القطع المصرية السابقة، فنجد الشخصين فى وضع مواجهة وأقدامهما فى وضع جانبى، والأيادى المرفوعة، بل ونجد بها أيضاً رسم لأرنب يعدو، هذا بالإضافة إلى تشابه الأردية، والتى جاءت فى سلطانية نيسابور على هيئة قفطان[٤٦٦] على نحو مماثل لأردية الأشخاص فى الخزف المصرى ذى البريق المعدنى (الأشكال ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١٠).

ثم إن رسم الأرنب التى أشارت إليه الباحثة باعتبار أنه من العناصر الشائعة فى الفن القبطى تستدعينا إلى الإشارة إلى العديد من رسوم الطيور والحيوانات التى مثلت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كالأسماك والحمام والطواويس والديوك وغيرها

والتي درج كثير من الباحثين على اعتبارها تأثير قبطي على الفن الفاطمي رغم أن تلك الرسوم لم تكن حكراً على قطر أو عصر بعينه، فقد وجدنا على سبيل المثال رسماً لأرنب على سلطانية نيسابور المحفوظة في مجموعة "كير" وإن كان يعتقد البعض بأن لتلك الرسوم دلالات رمزية خاصة في الفن المسيحي، فقد كان لبعضها أيضاً دلالات رمزية لدى غير المسيحيين، وقد أشار "جرابار" إلى رمزية بعض هذه الرسوم ومنها الأرانب لدى الساسانيين(٤٦٧).

ويحتفظ متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن بقدر من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، يزخرف بدنه ثلاثة أشرطة مختلفة الاتساع تبدأ من أسفل بشريط ضيق قوامه زخرفة مجدولة، يعلوه شريط متسع تشغله أوراق نباتية داخل أشكال على هيئة القلوب، يعلوه الشريط الثالث وقوام زخرفته أسماك متتابعة في وضع أفقى، أما فوهة القدر فيزخرفها شريطان، الأسفل منهما متسع يشغله زخرفة على هيئة سبعات وثمانيات متصلة، وصفت بأنها تأخذ شكل "أسنان الذئب". أما الشريط الثاني فمزخرف بدوائر تتوسطها نقط مطموسة كالدوائر التي تزخرف ذيل الطاووس (شكل٢١١).

وقد اختلفت الآراء في تاريخ هذا القدر، فأرخه "بيزار" بالقرن الرابع- الخامس الهجرى/١٠-١١م، وأرخه البعض الآخر بالقرن الخامس- السادس الهجرى/ ١١-١٢م(٤٦٨). وربما لايعنينا أمر تأريخ هذا القدر بقدر ما يعنينا اعتماد كل فريق في تأريخه هذا على الزخارف الواردة عليه وصلتها بالتأثيرات الفنية، فقد اعتمد "بيزار" في تأريخه السابق على تشابه زخارفه مع زخارف وردت على خزف إيراني يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، إذ قارن رسوم الأسماك على هذا القدر برسوم أسماك على قطعة من خزف الرى ترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، كما يرى أن الدوائر التي تزخرف رقبة الإناء لها شكل قريب من دوائر ريش الطاووس وهي مع الزخرفة التي على هيئة "أسنان الذئب" من العناصر التي شاعت في رسوم الخزف الإيراني الذي يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، بينما أيدت الباحثة منى بدر تأريخ هذا القدر بالقرن الخامس- السادس الهجرى/ ١١-١٢م بناء على وجود تأثيرات قبطية عليه، إذ ترى أن الزخرفة التي على هيئة "أسنان الذئب" الواردة على رقبة القدر لها ما يماثلها في قطع من النسيج القبطي ترجع إلى القرن الخامس الميلادى، كما ترى أن رسوم الأسماك والزخارف النباتية المحورة التي على هيئة القلوب لها ما يماثلها أيضاً في النسيج القبطي، وأن زخرفة الجدائل المكونة من فرعين الواردة على بدن القدر شبيهة بزخارف مماثلة على أوان خزفية قبطية(٤٦٩).

وكما سبقت الإشارة فمسألة تأريخ هذا القدر ليست ذات أهمية بالنسبة للدراسة، وما يعنينا من أمر زخارفه هو هل نعتبرها تأثيرات إيرانية أم قبطية؟ ويرى الباحث أن "بيزار" كان أوقع في تحليله لهذه الزخارف إذ قارنها بنماذج على خزف إيراني يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، وهي إما معاصرة للقدر الفاطمي أو على الأقل تسبقه بفترة قريبة إلى حد كبير، بينما جاءت "منى بدر" في مقارنتها بقطعة من النسيج القبطي ترجع إلى القرن الخامس الميلادى، وبناء على تأريخها للقدر الفاطمي بالقرن الخامس- السادس الهجرى/

١١-١٢م، يصبح الفرق بين النموذج الفاطمي والقبطي ستة أو سبعة قرون، ثم إن ما أشارت إليه من زخارف كالشريط المضفور والزخرفة المسننة "أسنان الذئب" والورقة النباتية المحورة ورسوم الأسماك، ما هي إلا عناصر زخرفية شاعت في كثير من الفنون شأنها شأن الفن القبطي، وقد وجدناها في زخارف الخزف الإيراني المعاصر للفن الفاطمي في مصر.

وصفوة القول إن تأثير الفن القبطي على الفن الفاطمي أمر لايمكن إنكاره شريطة ألا نغفل الصلات الوثيقة التي ربطت بين مصر في العصر الفاطمي وإيران[٤٢٠]، والتي تدفعنا إلى الاعتقاد برد العناصر الزخرفية التي ظهرت على هذا القدر إلى التأثر بزخارف الخزف الإيراني الذي يرجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م، أكثر من اعتبارها تأثيرات قبطية قد تكون ظهرت زخارف مماثلة لها هنا أو هناك في نماذج ترجع إلى القرن الخامس الميلادي أو حتى بعد ذلك.

وآخر ما نتناوله فيما يتعلق بالتأثيرات الإيرانية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، كسرة من هذا النوع، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٤٢١] مرسوم عليها ثلاثة أشخاص فوق كل منهم كتابة ما أو اسم لشخص (لوحة ٤٥)، وقد اختلفت آراء العلماء في قراءة هذه الكتابة أو تحديد شخصية هذه الأسماء، فقرأ "جرابار - Grabar" الكتابة التي تعلو الشخص الأوسط "أبو طالب" والكتابة التي تعلو الشخص الذي على يسار القطعة "منصور"[٤٢٢]، وقرأ "فييت - Wiet" الكتابة التي تعلو الشخص الأوسط أيضاً "أبو طالب" والكتابة التي تعلو الشخص الذي على يمين القطعة "الرسول"[٤٢٣]، بينما قرأ "سوفاجيه - Sauvaget" الكتابة التي تعلو الشخص الذي على يمين القطعة "أزتنور" والتي تعلو الشخص الأوسط "أبو طالب" والتي تعلو الشخص الذي على يسار القطعة "مصور" أي أن الكتابة فوق الثلاثة أشخاص تقرأ "أزتنور أبو طالب مصور" وهي كتابة فارسية ترجمتها "عن فاخورة أبي طالب المصور" واعتبر أن هذه الكتابة تمثل توقيعاً لخزاف إيراني، وقد وجد هذا التفسير اعتراض بعض مؤرخي الفنون الإسلامية على اعتبار أن كلمة "أبو" التي ذكرها تأتي دائما في السياق الفارسي "أبي"[٤٢٤].

وعلى الرغم من صعوبة تفسير موضوع تلك التصويرة والكتابة التي عليها هل هي منظر ديني يمثل "الرسول" ﷺ وعمه "أبو طالب" وشخص ثالث. أم أنها تمثل توقيعاً لخزاف إيراني يدعى "أبو طالب"، فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم لأحد المشتغلين بالتصوير على الخزف في إيران يدعى "أبو طالب" وعلى الرغم من أننا لا نملك كثيراً عن المعلومات عن هذا الفنان، فمن المعتقد أنه عاش بإيران خلال القرن الخامس الهجري/١١م[٤٢٥]، ومما يلاحظ أن القطعة المصرية موضع المناقشة تؤرخ بالقرن الخامس- السادس الهجري/ ١١-١٢م، أي في تاريخ مقارب للفترة التي عاش فيها هذا الخزاف الإيراني، فهل من الممكن الربط بين هذه القطعة الفاطمية وتوقيع ذلك الخزاف الإيراني؟ يبدو أنه من الصعب الإجابة على هذا التساؤل، وذلك في ضوء عدم وصول نماذج خزفية لهذا الفنان[٤٢٦] يمكن مقارنة زخارفها مع زخارف القطعة المصرية، وإن كان في في نفس الوقت لانستطيع أن نغفل اتفاق الاسم والفترة الزمنية، مع الأدلة الحضارية التي تؤكد

تنامي علاقات مصر الفاطمية مع إيران[٤٧٧] بالإضافة إلى هجرة كثير من فناني إيران إلى مصر خلال العصر الفاطمي[٤٧٨] ومن غير المستبعد أن يكون من بينهم خزافون[٤٧٩].

وفيما يتعلق بالتأثيرات الصينية على الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، فقد عُزى الازدهار الذى شهدته صناعة الخزف فى العصر الفاطمي وتعدد أساليبه الصناعية إلى تقليد أنواع من "البورسلين- Porcelain"[٤٨٠] و"السيلادون- Celadon"[٤٨١] التى كانت تستورد من الصين رأساً، ووجدت استحساناً من الخزافين الفاطميين فأقبلوا على تقليدها والاقتباس منها[٤٨٢]، ويظهر التأثير الصيني فى الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني على وجه الخصوص فى شكل أوانيه ثم فى زخارفها.

ولعل من أهم أشكال الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى المتأثرة بأشكال الأوانى الصينية تلك الأوانى ذات الحواف المفصصة (الأشكال ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، اللوحات ٢٥، ٣١، ٣٧)، وهى من الأشكال المحببة لدى خزافى أسرة "تانج- Tang"[٤٨٣] وكذلك خزافى أسرة "سونج- Song"[٤٨٤] (الأشكال ٢١٨ د، ق، ث، ض). على أنه يجب أن يؤخذ فى الاعتبار أن مثل هذه الأوانى كانت من بين أشكال أوانى الخزف العراقى ذى البريق المعدنى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٤٨٥].

ومن بين أشكال السلطانيات الفاطمية ذات البريق المعدنى ما هو ذو قاعدة دائرية منخفضة وحافة مقلوبة (الأشكال ٢١٥-٢١٧)، والذى يعد أيضاً تقليداً للخزف المستورد من الصين[٤٨٦] وإن كان يراعى فى نفس الوقت أن هذا الشكل من الأوانى عُرف فى خزف سامراء[٤٨٧]، وكذلك فى خزف العراق ذى البريق المعدنى خلال القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (شكل ٢١٩).

كما وصلتنا من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى سلطانيات ذات قواعد منخفضة وحواف غير مقلوبة (الأشكال ٢٢٠-٢٢٢)، على نفس نمط أشكال بعض سلطانيات خزف أسرة "سونج" الصينية (الشكلان ٢١٨ أ، ش)، وإن كان هذا الشكل من السلطانيات قد وجد أيضاً ضمن أشكال الخزف العراقى المكتشف فى سامراء[٤٨٨].

ومن أشكال سلطانيات الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى ما هو ذو جدران منفرجة إلى الخارج على هيئة ناقوسية الشكل (الأشكال ٢٢٣-٢٢٧)، ولها قواعد دائرية أو حلقية، وهى من بين أشكال الأوانى الصينية، والتى كشف عن نماذج منها فى حفائر سامراء (الشكلان ٢٢٩، ٢٣٠). ولبعض تلك السلطانيات الفاطمية انحناء فى الجدران المنفرجة إلى الخارج (الشكلان ٢١٥، ٢٢٨) وهو شكل قريب لبعض الأوانى الصينية التى كشف عنها أيضاً فى حفائر سامراء[٤٨٩] (الشكلان ٢٢٩، ٢٣٠).

كما وصلتنا عدة نماذج من الصحون الفاطمية ذات البريق المعدنى امتازت بضحالتها وحافتها المتسعة العريضة والمستقيمة (الأشكال ٢٣١-٢٣٤)، وهى نفس أشكال بعض الأوانى التى عثر عليها فى سامراء كتقليد للأوانى المستوردة من الصين[٤٩٠].

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا عدة كسر من الخزف ذى البريق المعدنى تنسب إلى مصر فى الفترة من أواخر القرن الثالث الهجرى إلى أواخر القرن الرابع الهجرى/ ٩-١٠م

احتوت قواعدها المصمتة على حفر أو أخاديد (الشكلان ٢٣٥، ٢٣٦) ومن المعتقد أن تلك الصفة كانت تقليداً للخزف المستورد من الصين أيضاً[٤٩١].

أما فيما يتعلق بالتأثير الصيني على رسوم الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، فمما لاشك فيه أن هذا التأثير ظهر جلياً وعلى وجه الخصوص لدى الخزاف "سعد" ومدرسته التى تؤرخ بأواخر القرن الخامس الهجرى/ ١١م وشطر كبير من القرن السادس الهجرى/١٢م[٤٩٢]، وإن كان هذا لايعنى أن الخزاف "مسلم" ومدرسته التى تؤرخ بالنصف الأول من القرن الخامس الهجرى/ ١١م لم تظهر بها التأثيرات الصينية.

يؤكد ذلك كسرة من صحن محفوظ فى متحف بناكى بأثينا بحافتها شريط متسع مزخرف برسوم طيور محلقة بين أفرع نباتية متماوجة[٤٩٣] ومما يلفت النظر أن هذه الطيور منفذة بأسلوب قريب جداً من الطبيعة وزودت بحركة وحيوية غير معهودة فى إنتاج "مسلم" المبكر[٤٩٤] أو المتطور الذى ظهرت عليه بوادر الرشاقة والحيوية[٤٩٥]، بل إنها تميزت عن رسوم الطيور لدى الفنان "سعد" رغم ما عرف عنها من تطور ورشاقة[٤٩٦]، ولولا احتفاظ هذه القطعة بتوقيع الفنان "مسلم"[٤٩٧] لحام الشك حول نسبتها إليه، وتستدعى رسوم الطيور فى قطعة "مسلم" هذه مباشرة رسوم الطيور الواردة على "البورسلين" الذى يرجع إلى عهد أسرة "سونج" الصينية[٤٩٨] (الأشكال ٢١٨ هـ، ع، غ).

ومن ناحية أخرى فقد ورد ما يفيد بأن الخزاف الفاطمي المبكر "الطبيب" قد امتازت رسوم الطيور لديه بتفوق وبراعة واضحة، وأنه قد أجاد في ذلك عن الفنان "مسلم" حيث أكسب طيوره طابع من الرشاقة والحيوية البالغة التى لم تُعهد من قبل فى تصاوير الخزف الإسلامي، ومن المعتقد أن ذلك كان بتأثير من الفن الصيني، إذ أن الصينيين كانوا متفوقين فى رسم الطيور الرشيقة القريبة من الطبيعة[٤٩٩]. ورغم اتفاق الباحث مع القول برشاقة رسوم الطيور وحيويتها لدى الفنان "الطبيب"[٥٠٠] وخضوعه فى ذلك للتأثير الصيني، إلا أنه يعتقد بأن رسوم الطيور لديه لم تبلغ فى حيويتها ورشاقتها وقربها من الطبيعة ما بلغته فى رسوم طيور الفنان "مسلم" المنفذة على قطعة بناكى السابقة الوصف.

أما بالنسبة للفنان "سعد" فمن الثابت أن رسوم الطيور والحيوانات لديه قد تمتعت بالقرب من الطبيعة وزودت بحركة وحيوية، بالإضافة إلى أنه كان شديد العناية بتفاصيل الأجزاء التشريحية[٥٠١]، حتى أن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يرون أن براعة رسوم الحيوانات لديه لاتقارن إلا بما لدى اليابانيين[٥٠٢]، ومما لاشك فيه أن تلك البراعة تنسب فى المقام الأول إلى التأثر بالأساليب الصينية، حيث كان الخزف الصينى يرد إلى مصر بكثرة خلال العصر الفاطمي، كما كان يصدر أيضاً إلى اليابان وغيرها من مناطق جنوب شرق آسيا[٥٠٣].

ولم يقتصر تأثير خزف الصين على منتجات الفنان "سعد" ومدرسته على النواحى الزخرفية، إذ ظهر فى منتجات هذه المدرسة إلى جانب الطلاء بالبريق المعدنى استخدام الطلاء الأزرق الفيروزى والذى من المعتقد أن ظهوره هذا كان برغبة فى تقليد نوع من "البورسلين" الصينى يسمى بآنية "شن – Chiin" والذى كان يستورد من الصين مع غيره

من أنواع "البورسلين" و"السيلادون" فيعهد أسرة "سونج"[٥٠٤].

ومن ناحية أخرى فقد أشار "سعد الخادم" إلى أنه بملاحظة بعض الوجوه المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني يتضح أنها كانت بعيدة عن ملامح الوجوه المصرية وجاءت قريبة في ملامحها للوجوه الصينية التي امتازت بالوجه المستدير والأصداغ العريضة[٥٠٥] واستشهد على ذلك بقطعتين محفوظتين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٠٦] (الشكلان ١٧٢، ٢٣٧)، ويرى أن هناك احتمال بأن يكون التأثر بالوجوه الصينية وصلت إلى مصر عن طريق الصين مباشرة أو عن طريق إيران[٥٠٧].

وهنا يود الباحث التأكيد على نقطتين، أولهما: الدور الغير مباشر الذى لعبته أقطار بعينها في نقل التأثيرات الفنية الصينية إلى مصر، ونخص بالذكر من هذه الأقطار العراق[٥٠٨] وإيران[٥٠٩] وقد سبقت مناقشة هذا الموضوع في الباب الأول من الدراسة. وثانيهما: ما ورد بشأن الوجوه المستديرة ذات الأصداغ العريضة والمكتنزة، فقد اعتبره البعض تأثر بالوجوه التركية، واعتبره آخرون تأثر بالوجوه الصينية، وواقع الأمر أن العنصر التركي كان مجاوراً لبلاد الصين، بل إن الكثيرين منهم عاش في بلاد الصين نفسها منذ آلاف السنين فخضعوا إلى ظروف بيئية واحدة[٥١٠] ومن ثم فهناك تشابه بينهما إلى حد ما في صفات الجنس مثل قصر القامة واستدارة الوجه واكتناز الخدين وضيق العينين[٥١١].

وتبدو التأثيرات الصينية أيضاً على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، في الزخرفة التي على هيئة خطوط رأسية متعرجة، والتي زخرفت رقاب بعض القدور الفاطمية (لوحة ٢٩)، ومن المرجح أن هذه الزخرفة كانت بتأثير من خزف أسرة "Liao" (٩١٦-١١٢٥م) الصينية[٥١٢].

كما تبدو التأثيرات الصينية أيضاً في زخرفة ظهر بعض سلطانيات الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ببتلات مسننة تنتظم حول محيط الآنية معطية هيئة تشبه بتلات زهرة اللوتس، ومن المعتقد أن هذا الشكل مستوحى من أشكال الأواني الصينية في عهد "Yüeh- Yao" فيما قبل أسرة "Song"[٥١٣]. كما زخرفت أظهر بعض السلطانيات- وخاصة التي تحمل توقيع الفنان "سعد"- بقنوات طولية على هيئة البتلات، بحيث يأخذ الإناء من الخارج شكلاً مضلعاً تضليعاً خفيفاً[٥١٤]. ومنها ما هو على هيئة بتلات نحتت نحتاً خفيفاً مُشكِّلة هيئة زهرة لوتس[٥١٥] ومن المعتقد أن هذين الأسلوبين مشتقان من نماذج الخزف الصيني الذي يعود إلى عهد أسرة "سونج"[٥١٦].

وننهي دراسة التأثيرات الآسيوية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني بالتطرق إلى موضوع في غاية من الأهمية يتعلق بظهور سحن غير مألوف في بعض قطع هذا النوع من الخزف، س "أحمد عبد الرازق" ثلاث قطع منها، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وأصلها من حفائر الفسطاط. القطعة الأولى: قوام زخرفتها رسم لرجل لم يبق منه سوى الجزء العلوي وهو عار تماماً، وشعر رأسه طويل، وذو لحية كثيفة، وله شارب منحني غير متصل، ويبدو هذا الرجل راكعاً ماداً يده اليسرى للأمام، ويقف أمامه رجل فقدت رأسه ولا يبدو منه سوى ملابسه (شكل ٢٣٨)، والرسم ذو بريق معدني قاتم على أرضية مذهبة. أما

القطعة الثانية: فهي تمثل رأساً لرجل في وضعة ثلاثية الأرباع له عينان لوزيتا الشكل يعلوهما حاجبين مقوسين، والأنف على هيئة خط رأسي يبدأ من الحاجب وينتهي بخط جهة اليمين، وبهذا الرجل شارب منحني وغير متصل أيضاً، وله لحية غير كثيفة، وأعلى رأسه ساق نباتي (شكل ٢٣٩)، والرسم باللون الأبيض على أرضية ذات بريق معدني ذهبي معتم. والقطعة الثالثة: تمثل رأساً لرجل عليها عمامة، وله شارب منحني غير متصل، ويظهر جزء عن لحيته (شكل ٢٤٠)، والرسم بلون أبيض على أرضية ذات بريق معدني معتم[٥١٧].

ويرى "أحمد عبد الرازق" أنه بملاحظة سحن هؤلاء الأشخاص في القطع الثلاث، يتضح مباشرة أنها تختلف عن سحن الرسوم الآدمية الممثلة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أو تلك التي تزين الحمام الفاطمي بجهة أبو السعود[٥١٨]، وكذلك المرسومة على الورق، حيث امتازت السحن الفاطمية بالوجه القمري الذي يظهر عليه التأثير الإيراني، وهي على عكس الوجوه في القطع الثلاث السابق وصفها، والتي تميزت بلحاها وشواربها وبالعيون اللوزية المنحرفة، وهي بذلك تجعلنا نشك في أصلها المصري وانتمائها إلى العصر الفاطمي، إلا أنه أكد على الأصل المصري لها، وذلك بناء على تحليل عجينتها وطلائها المعدني، وكانت له وقفة حول نسبتها إلى العصر الفاطمي. وقد استدعى منه هذا الأمر عرض لخصائص السحن الواردة على الخزف المصري بصفة عامة، فأشار إلى أن الوجوه على الخزف الطولوني (الأشكال ١٠٨، ١٠٩، ١١٢ أ-ز) كانت متأثرة برسوم الوجوه على الخزف الإيراني المعاصر، وأن الوجوه على الخزف الفاطمي امتازت بالوجه القمري (الأشكال ١٧٦ أ – و) وهي متأثرة أيضاً بالأسلوب الإيراني، أما الوجوه على الخزف الأيوبي (الأشكال ٢٤١ أ- ج) فهي تشبه تلك التي في منطقة الموصل المتأثرة بالوجوه التركية. وفيما يتعلق برسوم الوجوه في العصر المملوكي، فوصلنا منها رسم على قطعة من الفخار المطلي يحمل إمضاء "غيبي بن التوريزي"[٥١٩] عليها رسم لبحار يمسك في يده بخطاف سفينة[٥٢٠]، وعلى قطعة أخرى من الفخار المزجج رسم لفارس يمتطي صهوة جواده ويمسك في يده اليمنى بسيف وعلى يده اليسرى باز (شكل ٢٤٢) وترجع هاتين القطعتين إلى القرن الثامن الهجري/ ١٤م، كما وصلنا رسم لأدمي على قطعة من النسيج المملوكي ترجع أيضاً للقرن الثامن الهجري/ ١٤م، عليها رسم لحمال[٥٢١]، وأشار إلى أن هذه الرسوم الآدمية، وغيرها مما وصلنا من العصر المملوكي (شكل ٢٤٣) توضح مميزات الوجوه المملوكية التي استوحاها الفنان من السحن المغولية، حيث امتازت بالعيون الضيقة واللحى، والشوارب المنحنية، وأن التأثير المغولي كان واقعاً على رسوم الأشخاص في العصر المملوكي. ثم أشار إلى أن السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون تزوج في عام ٧٢٠هـ/١٣٢٠م بأميرة مغولية جاءت إلى مصر بحاشيتها، وأن عدداً كبيراً من المغول قد وفدوا إلى مصر عقب هذا الزواج، وأن بعضهم فضل المعيشة والوفاة بها. ويرى أن رسوم الأشخاص في القطع الثلاث موضع المناقشة قريبة لرسوم الأشخاص في العصر المملوكي، كما أن نصف الورقة النباتية التي على القطعة الأولى (شكل ٢٣٨) عنصر استخدم كثيراً في زخرفة الفخار المملوكي المزجج، كما أن الطلاء الزجاجي الذي يغطي حواف هذه

القطعة يحسب من بين مميزات الخزف المملوكى[٥٢٢].

وعلى الرغم من أن محور دراسة "أحمد عبد الرازق" تدور حول محاولة نسبة الثلاث قطع موضع المناقشة إلى العصر المملوكى معتمداً فى المقام الأول على سحن أشخاصها المتأثرة بالسحن المغولية والتى شاعت فى العصر المملوكى، فقد أنهى دراسته بالتساؤل عن إمكانية التخيل بأن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد عادت إلى مصر فى القرن الثامن الهجرى/ ١٤م على يد السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذى تعتبر فترة حكمه هى العصر الذهبى للفن المملوكى، فإنه يقر بأن هذا الافتراض محاولة قد تكون بغير شك مغامرة[٥٢٣].

ويتفق الباحث تمام الاتفاق مع رأى "أحمد عبد الرازق" فى أن السحن الواردة على الثلاث قطع موضع المناقشة تختلف إلى حد كبير عن سحن الأشخاص الشائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وأنه ليس من المستبعد أن تكون قد وقعت تحت تأثير السحن المغولية، إلا أنه لايميل إلى الاعتقاد بنسبتها إلى العصر المملوكى، ويتفق مع من نسبها من علماء الفنون الإسلامية إلى العصر الفاطمى[٥٢٤]، وإن كان من الواجب الإقرار بأن فضل إيضاح الصلة بينها وبين السحن المغولية لم يشر إليه غير "أحمد عبد الرازق" وذلك على حد علم الباحث.

غير أنه بملاحظة العديد من القطع الخزفية ذات البريق المعدنى المنسوبة إلى العصر الفاطمى يتضح أن تلك السحن المعتقد تأثرها بالسحن المغولية قد نُفذت أيضاً على قطع أخرى غير الثلاث قطع السابق تناولها، ومنها على سبيل المثال كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، عليها رسم لشخص يمسك بباز (شكل٢٤٤أ) وسحنة هذا الشخص تتفق مع سحن الأشخاص فى القطع الثلاث، فالعينان لوزيتان منحرفتان. وذو لحية، وشارب غير متصل ومنحنى، والوجه بصفة عامة ينطق بملامحه المغولية، متفقاً فى ذلك مع السحن بالمخطوطات المملوكية المتأثرة بالسحن المغولية (الأشكال ٢٤٣ أ-د)، غير أنه من الصعب التشكيك فى نسبة هذه القطعة إلى العصر الفاطمى[٥٢٥] وخاصة أن بظاهرها بقايا من الدوائر والتهشيرات التى كانت شائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل٢٤٤ب).

ومنها كسرة من صحن محفوظة أيضاً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تمثل منظر مصارعة، نرى فيها شخصين يتصارعان يحيط بهما جمهور من المتفرجين (شكل٢٤٥) ومما يلاحظ أن سحنتى الشخصين المتصارعين تتفق تماماً مع سحن الأشخاص فى القطع السابقة، وذلك من حيث العينين واللحية والشارب، ومما يؤكد أن تلك السحن غريبة عن سحن الرسوم المتعارف عليها فى العصر الفاطمى، أنها تختلف عن سحن الأشخاص المتفرجين المرسومة حسب الأسلوب الفاطمى، كما يلاحظ أنه ليس بها لحى ولا شوارب. وقد نسب العلماء هذه التحفة إلى العصر الفاطمى وأرخوها بالقرن الخامس أو السادس الهجرى/ ١١-١٢م[٥٢٦].

وآخر تلك القطع كسرة يزخرفها منظر مصارعة، يظهر منه رأس احد المتصارعين

وجزء من جسمه العارى، وكذلك جزء من جسم المتصارع الآخر وهو عار أيضاً (شكل٣٤٦)، وقد نُسبت هذه القطعة أيضاً إلى العصر الفاطمى[٥٢٧]، وتتفق سحنة المتصارع فى هذه القطعة مع السحن السابق وصفها سواء فى هيئة العينين اللوزيتين أو فى اللحية أو الشارب المنحنى غير المتصل.

ومما سبق يتضح أن الوجوه المتأثرة بالسحن المغولية كانت شائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ومما يلفت النظر أن سحنتى الشخصين المرسومتين على قطعتى الفخار المملوكى الملطلى (شكل ٢٤٢) لايتضح بهما التأثر التام بالسحن المغولية، ويتبين ذلك بمجرد مقارنتهما بسحن الوجوه المنفذة فى رسوم بعض المخطوطات المملوكية[٥٢٨] (الأشكال ٢٤٣ أ-د) والتى جاءت بالفعل قريبة من السحن المغولية، وشبيهة إلى حد كبير برسوم السحن المنفذة على قطع الخزف ذى البريق المعدنى، وبمعنى آخر فإن نماذج الفخار المملوكى المطلى تبعد سحنها - إلى حد كبير - عن السحن المغولية، بينما تقرب فى الخزف ذى البريق المعدنى من هذه السحن، ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن بعض القطع ذات البريق المعدنى قد ظهر بها أيضاً ثمة تأثيرات إغريقية - خاصة فى هيئة الملابس- (شكل ٢٣٨) وقد كانت تلك التأثيرات شائعة فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كما سيتضح فيما بعد.

وفى ضوء ما سبق يتضح أن إمكانية نسبة تلك التحف الخزفية ذات البريق المعدنى - المحتوية على سحن متأثرة بالسحن المغولية- إلى العصر الفاطمى أمر وارد، وربما هُدم هذا الافتراض عن أساسه إن كان الفاطميون لم يعرفوا العنصر المغولى ولم يتعاملوا معه، ولكن فى ضوء ما ذهبت إليه الدراسة من إثبات أن الفاطميين كانوا على علم بالعناصر المغولية، بل إن هذا العنصر قد تواجد فى مصر وكان ضمن جيشها فى عصر الخليفة العزيز، وإذا أضفنا إلى ذلك علاقة مصر المباشرة مع أتراك آسيا الوسطى المختلطين بالمغول[٥٢٩]، يتضح أن ظهور سحن مغولية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى أمر غير مستبعد[٥٣٠].

وإذا ما انتقلنا إلى تأثير غرب العالم الإسلامى والأندلس على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فقد أشارت "هيلين فيلون" إلى أن العديد من كسرات الخزف المصرى ذى البريق المعدنى المحفوظة فى متحف بناكى بأثينا، والمنسوبة إلى الفترة الممتدة من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع الهجرى/ ٩-١٠م، قد حملت تأثير زخارف بلاطات المسجد الجامع بالقيروان المرسومة بالبريق المعدنى[٥٣١]. ومنها كسرة عليها زخارف نباتية قوامها غصن به أوراق نباتية وزهرة منتفخة ومطولة، وبين الأوراق خطوط رفيعة متقابلة، ويزخرف هذه الزهرة المطولة نقاط صغيرة[٥٣٢]، فى أسلوب مشابه لمعالجة الزخارف النباتية ببلاطات القيروان. وبين هذه الكسرات نجد رسوماً لأزهار رسمت قاعدتها الكأسية بلون واحد بينما الزهرة نفسها رسمت بألوان متعددة[٥٣٣]، وهى سمة كانت شائعة فى زخارف بلاطات القيروان، كما ظهر بين زخارف الكسرات تصميم قوامه أشكال معينات مكونة من تماس رؤوس أوراق نباتية، وبمنتصف كل معين شكل دائرى[٥٣٤] (كل ٢٤٧) وهذا

ترديد لأشكال مشابهة ظهرت أيضاً في بلاطات القيروان.

ولئن كان أمر تأثير الزخارف النباتية في بلاطات القيروان على الخزف ذي البريق المعدني بمصر خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م أمر وارد كما أشير إليه في النماذج السابقة، فإن القضية الأكثر أهمية هي ما أثير حول الظهور المكثف لرسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وارتباط ذلك ببلاد المغرب الإسلامي والأندلس من عدمه.

فهناك اتجاه لدى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يربط ما بين رسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وبين الفن العباسي المبكر الذي ظهر بصفة خاصة في رسوم سامراء الجصية(٥٣٥)، وهناك من يرى أن تلك الرسوم تمت بصلة وثيقة إلى شمال أفريقيا التي نشأت بها الدولة الفاطمية(٥٣٦)، وأن هذا الظهور المكثف لرسوم الكائنات الحية في الفن الفاطمي لابد أنه قد تشكل في المقام الأول في موطنهم الأصلي في شمال أفريقيا وكذلك في منشآت الأمراء الصنهاجيين(٥٣٧). وترفض "مارلين جنكنز" الربط بين هذه الرسوم وبين الفن العباسي المبكر، لاعتقادها أن صناعة الخزف في بلاد المغرب والأندلس كانت مزدهرة ونشطة جداً(٥٣٨) قبل انتقال الفاطميين إلى مصر (٣٥٨هـ/٩٦٩م) وفي خلال النصف الأول من حكمهم لها، وترى أن رسوم الكائنات الحية (آدمية - حيوانية - طيور) كانت مستخدمة وبتوسع كبير في العصر الأغلبي، وفي العاصمة الفاطمية رقادة، والعاصمة الفاطمية المهدية، والعاصمة الفاطمية والزيرية صبرة المنصورية وجميعها بإفريقية (تونس الحالية) وكذلك في العاصمة الأموية مدينة الزهراء بالأندلس، وأيضاً في قلعة بني حماد عاصمة الحماديين بالجزائر، وترى أن تلك العواصم الخمس لم ترتبط ببعضها فحسب، بل إن رقادة، والمهدية، وصبرة المنصورية، وقلعة بني حماد كانت على صلة وثيقة بمصر الفاطمية(٥٣٩)، ومن ثم فيجب ألا نندهش من وجود صلة واضحة بين رسوم الخزف التي أنتجت في هذه العواصم وتلك التي على الخزف الفاطمي بمصر(٥٤٠). وترى "هيلين فيلون" أيضاً أن رسوم الكائنات الحية كانت شائعة على الخزف في شمال أفريقيا وتعد هي الموحية لرسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي بمصر، وذلك بالإضافة إلى التقاليد المحلية المستمدة من أواخر العصر الكلاسيكي بمصر(٥٤١). ومن ناحية أخرى فقد اعترضت "هيلين فيلون" على ما ذهب إليه "جرابار" من نسبة رسوم الكائنات الحية على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني إلى التقاليد السامرائية وعلى تأريخه لها بالقرن السادس الهجري/ ١٢م، وترى أن هناك نماذج عديدة ظهرت عليها تلك الرسوم ترجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م وأوائل القرن الخامس الهجري/ ١١م (اللوحات ٣٨-٤٣)، وأنها خير دليل على بطلان نظرية "جرابار" بشأن رسوم الكائنات الحية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وترى أنه من غير المدهش أن تظهر تلك الرسوم على الخزف الفاطمي المبكر حيث كانت رسوم الكائنات الحية شائعة في شمال أفريقيا - مهد الفاطميين - وكذلك في التقاليد المحلية بمصر في أواخر العصر الكلاسيكي(٥٤٢).

وترى "مارلين جنكنز" أن هناك تفسيرات عديدة توضح كيفية انتقال رسوم الكائنات

الحية من شمال أفريقيا والأندلس إلى مصر في العصر الفاطمي: منها أن الفاطميين حينما انتقلوا من شمال أفريقيا إلى مصر أحضروا معهم خزفاً أو خزافين أوكليهما من صبرة المنصورية، إضافة إلى وجود علاقات تجارية بين تلك العاصمة الإفريقية والأندلس وقلعة بني حماد وبين مصر في العصر الفاطمي، كما أنها لم تستبعد كذلك هجرة بعض خزافي صبرة المنصورية إلى مصر في أعقاب اجتياح القبائل البدوية لها[٥٤٣]، أو هجرة خزافين من مدينة الزهراء إلى مصر عقب انهيارها[٥٤٤].

ولئن كان تأثير رسوم الكائنات الحية التي كانت شائعة في خزف شمال أفريقيا والأندلس (الأشكال ٦٦-٧٦). على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني أمر وارد ولا غبار عليه[٥٤٥]، إلا أن الباحث لايميل إلى اعتبار أن جميع رسوم الخزف الفاطمي بمصر كانت متطورة عن نماذج من خزف شمال أفريقيا والأندلس، ويتفق مع الرأي القائل بتعدد التأثيرات التي شهدها الخزف الفاطمي[٥٤٦]. ومن ناحية أخرى فرغم اتفاق الباحث مع رأي "هيلين فيلون" في أن رسوم الكائنات الحية قد ظهرت في الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي المبكر، إلا أنه لايميل إلى الاعتقاد بأن ذلك يرجع إلى تأثير خزف شمال أفريقيا والى التقاليد الفنية المحلية فحسب، بل يرجع أيضاً إلى تأثير كل من الخزف العراقي ذي البريق المعدني خلال القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وكذلك خزف نيسابور المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء في القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وقد مر بنا قوة تأثيرهما على رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.

فنجد على سبيل أن الموضوعات التي تمثل حياة الأمراء "Princely Cycle" والتي شاعت بدرجة كبيرة في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني[٥٤٧] (الأشكال ١٦٨-١٧٢)، ترى "مارلين جنكنز" أننا قد وجدناها في الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء في شمال أفريقيا، ومنها صحن من صبرة المنصورية، محفوظ في متحف "باردو" بتونس، عليه رسم يمثل أميراً في مشهد صيد، حيث يظهر وهو ممتطٍ جواده ويحمل في يده حربة[٥٤٨]، وعلى صحن آخر من نفس النوع، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بتونس يمثل أميراً يصيد بالباز[٥٤٩]، وعلى كسرتين من نفس النوع محفوظتين بمتحف "باردو" عليهما فارسان[٥٥٠]، كما أن المشاهد التي تمثل موضوعات الأمراء ظهرت أيضاً في بعض الأفاريز الخزفية التي عثر عليها في صبرة المنصورية، كما هو واضح في ثلاث قطع مرسومة بألوان متعددة، محفوظة في متحف "باردو" بتونس[٥٥١].

ومما لاشك فيه أن ما أتت به "مارلين جنكنز" من رسوم لحياة الأمراء على خزف شمال أفريقيا، يعد بالفعل دليلاً على أن مثل هذه الموضوعات كانت شائعة في رسوم خزف شمال أفريقيا، إلا أننا لانستطيع أن نغفل أن مناظر ركوب الأمراء التي أشارت إليها كانت شائعة أيضاً في رسوم الخزف العراقي ذي البريق المعدني في القرن الرابع الهجري/ ١٠م (شكل ١٣٥). وكذلك في خزف نيسابور المرسوم بألوان متعددة في القرن الرابع الهجري /١٠م أيضاً (شكل ١٩٧). ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه بمقارنة رسوم مناظر الأمراء على الخزف بشمال أفريقيا مع تلك التي وصلتنا على الخزف الفاطمي ذي البريق

المعدنى،يتضح ليس فقر موضوعات خزف شمال أفريقيا فحسب بل أيضاً ضعف وركاكة رسومها، ويمكن تبين ذلك - على سبيل المثال- من مقارنة رسم الأمير الممسك بحربة وممتط جواده الوارد على قطعة بشمال أفريقيا[٥٥٢] مع رسم مشابه على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يمثل أميراً فى رحلة صيد مصطحباً بازاً معه (شكل ١٦٨)، وفى نفس الوقت ينبغى أن يلاحظ أن الموضوع الوارد على الصحن الفاطمى يكاد يكون مطابقاً لمثيل له على صحن من خزف نيسابور (شكل ١٩٧)، كما أن دقة رسم الموضوع على الصحن الفاطمى يمكن مقارنته مع رسم مماثل على صحن من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى(شكل ١٣٥). وإن كان الرسم على الصحن الفاطمى أكثر دقة وإتقاناً.

وترى "مارلين جنكنز" أن التصميم البسيط القائم على رسم حيوان مفرد يشغل ساحة السلطانية عدا شريط الحافة والذى كان من أكثر التصميمات شيوعاً فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كان أيضاً من التصميمات المألوفة فى الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء بصبرة المنصورية[٥٥٣] (شكل ٧٠). وإذا جاز اعتبار هذا تأثيراً فنياً وافداً من خزف شمال أفريقيا إلى مصر، فيجب أيضاً الا نغفل أن مثل هذا التصميم كان شائعاً إلى حد كبير فى رسوم الخزف العراقى ذى البريق المعدنى خلال القرن الرابع الهجرى/١٠م (الأشكال ١٢١- ١٢٦)، بل إن رسوم الحيوانات فى الأمثلة العراقية كانت متفقة مع مثيلاتها فى النماذج المصرية وخاصة من حيث تنوعها ودقة تنفيذها. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أيضاً أن رسوم الحيوانات التى تشغل ساحة الصحون كانت شائعة كذلك فى الخزف ذى الزخارف المحفورة فى إيران خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م[٥٥٤].

كما أشارت "مارلين جنكنز" إلى أن التصميم الذى يرى "جرابار" أنه فريد نسبياً فى صحون وسلطانيات الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والمتمثل فى مناطق دائرية موزعة توزيعاً قطرياً بداخل الإناء[٥٥٥] (الشكلان ١٥٦، ١٦٠) يمكن أن يرى فى سلطانية من شمال أفريقيا محفوظة فى متحف "باردو" بتونس[٥٥٦]. وواقع الأمر أن هذا التصميم الذى أتت به "مارلين جنكنز" قريب لتصميم بعض النماذج الفاطمية، وإن كان فى نفس الوقت وصلنا تصميم مشابه له إلى حد ما ورد على صحون من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م (الشكلان ١٢٠، ١٢٨). ويلاحظ اتفاق الرسوم الحيوانية التى تشغل المناطق الدائرية فى النماذج الفاطمية مع النماذج العباسية من حيث دقة التنفيذ مقارنة برسوم هذه الحيوانات فى نموذج شمال أفريقيا.

وترى "مارلين جنكنز" أن من بين الأساليب المألوفة فى تصميم أوانى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شغل داخلها بشريط متسع من الخارج ويضيق كلما اتجه إلى الداخل أو إلى مركز الإناء، وأن نفس هذا التصميم وجد فى سلطانيتين من خزف شمال أفريقيا المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء[٥٥٧]. وإن كان من الجائز الأخذ بهذا الرأى فيجب أن يؤخذ أيضاً فى الاعتبار أن مثل هذا التصميم ظهر فى بعض سلطانيات نيسابور المزخرفة بأسلوب "السجرافيتو - Segraffito"، التى تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/٩م[٥٥٨]، وكذلك فى سلطانيات مرسومة بألوان متعددة تحت الطلاء تنسب إلى

شرق فارس أو التركستان وتؤرخ بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٥٥٩]، بل إننا نجد نفس هذا التصميم- الذى أشارت إليه "مارلين جنكنز" منفذاً على طبق فضى من إيران يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٥٦٠].

ومن ناحية أخرى فإن أشكال السلطانيات ذات الجدران المنفرجة- الناقوسية الشكل- والتى أشارت "مارلين جنكنز" إلى تواجدها فى نماذج بخزف شمال أفريقيا[٥٦١]، كانت من الأشكال الشائعة فى سلطانيات الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (الأشكال ٢٢٣-٢٢٧، ٢٤٩ أ، ب)، ويقودنا هذا الشكل إلى آنية "طست" من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى امتاز بعمقه، وانفراج جدرانه، مع حافة مقلوبة مستوية (شكل ٢٥٠)، وقد اعتبرت "هيلين فيلون" أن هذا الشكل متأثر بأشكال أوانى من غرب العالم الإسلامى، حيث وجدت نماذج مشابهة له فى حفائر قلعة بنى حماد[٥٦٢]، وإن كان ما أشارت إليه "هيلين فيلون" أمراً وارداً، فلا نستطيع فى نفس الوقت أن نغفل أن السلطانيات ذات الجدران المتفرجة (الناقوسية الشكل) كانت شائعة فى الخزف المكتشف فى سامراء (الأشكال ١٠٧ ب، ٢٢٩، ٢٣٠)، ولربما كانت الآنية الفاطمية متأثرة بها، أو تطويراً لأشكالها.

وقد ذهبت "مارلين جنكنز" إلى أن ظاهرة توقيع الصناع - التى أشار "جرابار" أنها ميزة فريدة فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٥٦٣] كانت معروفة فى الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء فى الأندلس، وأتت بنموذج مكتشف من مدينة الزهراء يؤيد ما ذهبت إليه[٥٦٤]. وواقع الأمر أنه اكتشف فى حفائر سامراء كسر عديدة من الفخار الغير مزجج احتوت على توقيعات صناع[٥٦٥] (شكل ٢٥٣)، وإن كانت تلك الخاصية لم تكن لا فى مدينة الزهراء ولا فى سامراء تشكل ظاهرة كما هو فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فإن التأثير من هنا أو هناك أمر وارد أيضاً.

ومما سبق يتضح صعوبة الاعتقاد فيما ذهبت إليه "مارلين جنكنز" بأن زخارف الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى كانت جميعها متطورة عن خزف غرب العالم الاسلامى، إذ أن معظم ما أشارت إليه كان قد ظهر فى مناطق أخرى بشرق العالم الإسلامى، ويبدو فى كثير من الأحيان صعوبة تحديد الاتجاه الوافد منه هذا التأثير، ومن غير المستبعد أن يكون التأثير وافداً من شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء، وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على حيوية الفن الإسلامى بمصر وقوة تفاعله مع شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء.

وأياً كان الأمر فتأثير غرب العالم الإسلامى على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى أمر واقع لاشك فيه، وربما كانت الكتابات المنفذة على هذا النوع من الخزف الفاطمى من الدلائل التى تؤكد ذلك. فيحتفظ متحفى بناكى بأثينا والفن الإسلامى بالقاهرة بعدة نماذج من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى شاعت عليها كلمة "اليمن"[٥٦٦] (الشكلان ٢٥١ أ ، ب)، وكلمة "الملك"[٥٦٧]، وقد كانت هاتان الكلمتان من الكتابات الشائعة فى خزف شمال أفريقيا والأندلس، حيث وصلنا نماذج عديدة من خزفهما كتب على بعضها كلمة "اليمن"[٥٦٨]، وكتب على البعض الآخر كلمة "الملك"[٥٦٩].

ومن ناحية أخرى فهيئة كتابة كلمة "اليمن" في إحدى هذه الكسر الفاطمية[٥٧٠] تذكرنا بعدة أمثلة مشابهة لها من قلعة بني حماد، كما أن أسلوب زخرفة المناطق الخالية بين الحروف في بعض الكسر الفاطمية أيضاً التي عليها كلمة "اليمن"، بدوائر مفردة أو مزدوجة تشير أيضاً إلى أسلوب مشابه قد استخدم في نماذج من قلعة بني حماد[٥٧١].

هذا وقد ظهر في بعض أواني الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني المزج ما بين البريق المعدني والزخارف المرسومة باللون الأخضر والبنفسجي، كما هو في صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥٧٢]، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب من الزخرفة وجد في أمثلة مبكرة في شمال أفريقيا، وقد وصلتنا سلطانية من تونس استخدم فيها البريق المعدني مع طلاء بلون أخضر، ويرى بعض الباحثين فيها دليلاً على تأثير خزف شمال أفريقيا في الخزف الفاطمي[٥٧٣].

ومما سبق يتضح تعدد الروافد التي صبت في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وعلى الرغم من ذلك فيميل بعض مؤرخي الفنون الإسلامية إلى تقسيم الرسوم الواردة على هذا النوع من الخزف إلى قسمين، أحدهما يتمثل في الرسوم المستمدة من حياة البلاط والتي يعتقد أنها خضعت للأساليب السامرائية[٥٧٤] أما القسم الآخر فيتمثل في الرسوم التي تصور الحياة الشعبية، كمهارشة الديكة (شكل ٢٥٧) والحمالين (شكل ٢٥٨) والمصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦) وتلك التي تمثل رجلين يلعبان التحطيب (شكل ٢٠١) أو الرجل الذي يقود زرافة (لوحة ٣٥)، أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢). وقد سبق تناول الموضوعات التي تمثل حياة البلاط وتوضيح التأثيرات الفنية الوافدة عليها. أما فيما يتعلق بالرسوم التي تمثل الحياة الشعبية فمما يلاحظ أنها بعدت عن الأسلوب الزخرفي الذي كان يميز رسوم حياة البلاط، وامتازت بالحيوية والواقعية والتعبير الصادق، فبلغت رسومها الآدمية درجة عالية من دقة التعبير، واحترام الطبيعة والواقع، وتصوير المشاعر المختلفة، هذا إلى جانب ما تمتعت به من إدراك لتفاصيل أجسامها وحركتها[٥٧٥]. ويرى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية أن تلك الرسوم مشتقة من تقاليد أواخر العصر الكلاسيكي، تلك التقاليد التي ظلت محتفظة بحيويتها في مصر ولم تنقطع بعد الفتح العربي لها[٥٧٦]، وأنها ذات صلة وثيقة بالخزف الإغريقي ذي الأشكال الحمراء[٥٧٧]، كما يعتقد البعض الآخر أن مصادرها تقع في خارج العالم الإسلامي، في التقاليد البيزنطية، وخاصة في المخطوطات المقدونية التي ترجع إلى العصور الوسطى[٥٧٨]، وليس من المستبعد أنها تأثرت بالرسوم الإغريقية الرومانية (الهلينستية) والبيزنطية - معاً- التي قامت على الأسس الاغريقية التي تحترم الطبيعة وتتقن تمثيلها وتصل إلى تصوير المشاعر والأحاسيس المختلفة والتعبير عنها، بالإضافة إلى القدرة على رسم التفاصيل التشريحية في أجسام الكائنات الحية[٥٧٩].

ومن ناحية أخرى فقد حاول بعض الباحثين الربط ما بين تصاوير الموضوعات المستمدة من الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وبين الفن المصري القديم (الفرعوني) من ناحية والفن القبطي من ناحية أخرى، إذ يرون أن تلك الموضوعات قد استمرت في الفن المصري القديم منذ عصر قدماء المصريين، حيث وجدت مصورة

بكثرة على جدران المعابد المصرية القديمة مصورة أحوال الشعب فى جميع مجالات أعماله اليومية. ومنها موضوعات تعبر عن مناظر التسلية، وأن هذا النوع من الموضوعات قد استمر فى الفن القبطى بكثرة "لأن الفنانين الأقباط كانوا فى نفس الوقت يمثلون أفراداً من الطبقة الشعبية الكادحة، وطبيعى أن يعبر الفنان عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية وينفعل بها ويترجمها فى أعماله الفنية. وهذا النوع من الموضوعات وإن لم نجده فى زخارف خزف عصر الولاة، فقد ظهر بتنوع شديد فى الخزف الفاطمى ومأخوذ فى أغلب الأحيان عن الأساليب الفنية القبطية"(٥٨٠).

ومما لاشك فيه أن الفن المصرى القديم يملك ثروة هائلة من الموضوعات التى تمثل الحياة اليومية أو الشعبية(٥٨١)، ورغم أن بعض هذه الموضوعات كلعبة التحطيب (لوحة ٤٦) ظهرت منفذة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ٢٠١). إلا أنه لا نجد كبير عناء فى تبين الخلاف بين الأساليب الفنية التى نفذت بها هذه الموضوعات فى الفن المصرى القديم وتلك التى نفذت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

أما فيما يتعلق بموضوعات الحياة الشعبية فى الفن القبطى وصلتها بتلك التى ظهرت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فمما لوحظ أن المثل الوحيد الذى أوتى به للتدليل على أن الموضوعات ذات الطابع الشعبى فى الفن القبطى قد ظهرت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، يعد فى واقع الأمر دليل نفى لا إثبات على استمرار الموضوعات القبطية فى هذا النوع من الموضوعات الفاطمية؛ إذ أشير إلى المنظر الذى يمثل الحمال الذى ظهر على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ٢٥٨) وذكر أن هذا الموضوع يُعيد إلى أذهاننا موضوعات الحياة اليومية فى الفن القبطى، كمنظر جنى العنب الذى ظهر فى النحت القبطى(٥٨٢). وواقع الأمر أنه ليس هناك صلة بين هذا الموضوع وذاك، وكنا نود أن يؤتى لإثبات هذه الصلة بنموذج قبطى مماثل أو حتى قريب للموضوعات الشعبية المتنوعة التى ظهرت فى الخزف الفاطمى. وعلى أية حال فإن تجاوزنا الأمر واعتبرنا أن الموضوعات الشعبية التى ظهرت فى الخزف الفاطمى كانت استمراراً لما كان فى الفن المصرى القديم والفن القبطى. فيبدو أنه من الصعب القبول بمحاولة الربط بين الأساليب الفنية القبطية وتلك الرسوم ذات الطابع الشعبى التى ظهرت فى الخزف الفاطمى.

ولعل ما يؤكد ما ذهب إليه الباحث أنه ليس هناك أدنى شك فيما تمتعت به رسوم الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى من قرب شديد من الطبيعة، ودقة متناهية فى رسومها، تتضح فى مراعاة النسب التشريحية للأجسام، علاوة على ما تمتعت به هذه الرسوم من قدرة فائقة على التعبير عن الأحاسيس والانفعالات، إلى جانب تمتعها بقدر كبير من الحيوية والحركة (الأشكال ٢٠١، ٢٥٥، ٢٥٦ أ، ب، ٢٥٧، ٢٥٨). وتلك المميزات تخرج على خط مستقيم عن خصائص الفن القبطى الذى ذكرت عنه "سعاد ماهر": "وقد أدى إقبال الفنان القبطى على التجريد والبعد عن الطبيعة وإهماله استعمال النسب التشريحية فى الرسوم الآدمية والحيوانية، أن أصبحت رسومه ركيكة وتشبه رسوم

الأطفال"[٥٨٣]. بل ومما يلاحظ أن أصحاب الرأى القائل بأن تصاوير الحياة الشعبية فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى مأخوذة عن الأساليب الفنية القبطية، قد أتوا بأدلة دامغة تقتلع هذا الرأى من جذوره، فمما ذُكر على سبيل المثال عن مميزات الفن القبطى "التجريد التام والرمز"[٥٨٤]، فأى تجريد وأى رمز ظهر فى مناظر الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى؟ وذُكر أيضاً "ولما كانت الرمزية تستدعى التجريد، فإن التجريد هو نفسه يستدعى التعبير الزخرفى، ولذا فإننا لو فحصنا كثيراً من الأعمال الفنية القبطية كالمنسوجات والخزف، ألفناها ذات زخارف مجردة لا يدخل فى تكويناتها الزخرفية العناصر الآدمية أو الحيوانية، ويمكننا أن نقول بصددها أنها تقرب من الاتجاه الفنى المعاصر للمدرسة التجريدية[٥٨٥] "Abstract Art".

إذن فالتجريدية هى أهم سمات الفن القبطى، حتى أنه إذا حاد هذا الفن عن تلك الميزة فقد أهم خصائصه، وفى هذا الشأن تذكر "سعاد ماهر" عن الموضوعات التصويرية فى المخطوطات القبطية المعاصرة للفن الفاطمى: "إن الأسلوب الذى رسمت بها الموضوعات المسيحية فى المخطوطات القبطية لايمكن أن نسميها قبطية إذ لا تنطبق عليها المميزات القبطية الأصلية والتى تميزت بالتجريد والتحوير والبعد عن الطبيعة بل هى تتبع المدرسة المعاصرة أى الفاطمية"[٥٨٦]. ولما كانت التجريدية والبعد عن الطبيعة هما أهم خصائص الفن القبطى، وكانت الواقعية والقرب من الطبيعة هما أهم مميزات مناظر الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فليس هناك أى مجال للربط بين الأسلوب الفنى للرسوم القبطية وتلك التصاوير الفاطمية.

وعلى أية حال فإن مجرد مقارنة بسيطة بين مناظر الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وتلك التى نفذت على الفازات الخزفية الإغريقية[٥٨٧] والرومانية[٥٨٨] يتضح اتفاق أساليبهم الفنية وخاصة من حيث تمتعها بالقرب من الطبيعة مع الواقعية، بالإضافة إلى القدرة على التعبير عن الأحاسيس المختلفة، ومراعاة النسب التشريحية للأجسام، مع تزويدها بطابع الحيوية والحركة.

وربما كانت القضية الأكثر اهتماماً هى كيفية تفسير ظهور هذه التأثيرات الإغريقية الرومانية فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

ويعتقد بعض الباحثين أن هذا التأثير يرجع إلى التصاوير القريبة من الطبيعة التى كانت ترسم للأشخاص المتوفين على ألواح خشبية توضع على الجزء الأمامى من توابيت الموتى والتى كان الغرض منها أن تحاكى شبه المتوفى، وعثر على أغلبها فى مدينة الفيوم، وتنسب إلى الجالية الإغريقية[٥٨٩].

ومما لاشك فيه أن هذه الرسوم الشخصية (البورتريهات) قد تمتعت بقدر متناه من الواقعية والقرب من الطبيعة، إلا أن الباحث لايميل إلى الاعتقاد فى تأثير هذه "البورتريهات" على مناظر الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وربما يرجع ذلك إلى أسباب تاريخية وفنية، فهذه "البورتريهات" قد توقف إنتاجها فى القرن الرابع الميلادى[٥٩٠] أى بينها وبين المنتجات الخزفية الفاطمية التى ترجع إلى القرنين

الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/٥-٦هـ، حوالى سبعة أو ثمانية قرون.

وقد يرجع البعض ظهور هذا التأثير - وذلك فى حالة افتراض وجوده- إلى أنه قد كُشف عن هذه "البورتريهات" فجأة فى العصر الفاطمى، وكانت موحية لمصورى هذا النوع من الخزف الفاطمى، وهذا التفسير صعب التحقق منه. وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث أن تلك "البورتريهات" لم تكن تمثل موضوعات فما هى إلا عبارة عن صور شخصية للموتى، يظهر فيها وجه المتوفى وجزء من ردائه[٥٩١]، بينما كانت تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى تمثل موضوعات متكاملة، كلعبة التحطيب التى يظهر فيها شخصان يتبارزان بالعصا (شكل ٢٠١)، أو مهارشة الديكة والتى يبدو فيها شخصان يمسك كل منهما بديك يتحفز للمهارشة (شكل ٢٥٧)، أو شخصان يتصارعان وحولهما جمهور من المتفرجين (شكل ٢٤٥)، وحتى التصاوير التى كانت تمثل شخصاً واحداً كالحمال (شكل ٢٥٨) أو الرجل الذى يقود زرافة (لوحة ٣٥) أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢) ربما تمثل أيضاً موضوعات. والى جانب تنوع موضوعات التصاوير الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، فيلاحظ أيضاً ما تمتعت به من حيوية وحركة ونشاط، بينما كانت رسوم "البورتريهات" جامدة واقفة لا حركة ولا حيوية فيها، رغم ما تمتعت به وجوهها من نضارة، ولاشك أن ذلك يرجع إلى اختلاف الغرض من هذه "البورتريهات" وتصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى.

ومن ناحية أخرى فقد قدم "على بهجت" وماسول" عدة احتمالات لتفسير التشابه بين رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والخزف الإغريقى ذو الأشكال الحمراء، إذ يريان أن ذلك ربما كان مصادفة، أو أن مصورى الخزف الفاطمى وضعوا نصب أعينهم تصاوير الفازات الإغريقية، وأن التفسير الأكثر احتمالاً أن الفنانين الفاطميين قد استوحوا تصاويرهم من رسوم بعض قطع النسيج القبطى المتصلة بتقاليد الفن الكلاسيكى[٥٩٢]. ويبدو أنه من الصعب الأخذ بهذا الرأى الأخير، لنفس الأسباب التى سبق ذكرها من بعد الأساليب الفنية القبطية بوجه عام عن الأساليب الفنية التى ظهرت فى تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. اللهم إلا إذا اعتبرنا أن المنسوجات التى ترجع إلى الفترة الممتدة من القرن (١-٣م)- والتى امتازت رسومها بالقرب الشديد عن الطبيعة وزودت بقدر كبير من الحيوية والحركة - قبطية، وهو أمر بعيد المنال، إذ أن منسوجات هذه الفترة كانت إغريقية رومانية قلباً وقالباً[٥٩٣].

ومن بين ما ورد بشأن تفسير ظهور التأثيرات الإغريقية فى تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، أنه من غير المستبعد أن تكون الأعمال الإغريقية معروفة فى العصر الفاطمى، بل وربما أقدم الفنانون الفاطميون على جمعها، كما حدث مع الرومان الذين أعجبوا بالفن الإغريقى فجمعوه وقلدوه، وأن هذا الاحتمال ينفى ما ذهب إليه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية الذين اعتبروا أن تصاوير الحياة الشعبية فى الخزف الفاطمى كانت تمثل الحياة الواقعية وتصوير الأنشطة التى كان يدركها الفنان الفاطمى فى حياته اليومية، واعتبر أصحاب هذا الاقتراح أن الفنان الفاطمى قام بتقليد التصاوير التى ترجع

إلى العصر الكلاسيكي وأواخر هذا العصر، وإن كانوا في نفس الوقت قد أقروا بصعوبة فهم الدوافع التي حدثت بالفنان الفاطمي إلى تقليد التصاوير الكلاسيكية[٥٩٤]. ورغم أننا لانستطيع نفي هذا الاقتراح إلا أنه من الصعب أيضاً الإقرار به إذ ينقصنا الدليل الذي يدعمه.

وعلى أية حال فيتضح مما سبق أن حلقة الوصل ما بين تصاوير الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني وتلك التأثيرات الإغريقية التي ظهرت عليها، لم تزل مفقودة، إذ أنه من الصعب القبول بكون الفنان الفاطمي قد استوحى هذا التأثير من نماذج ترجع مباشرة إلى العصر الإغريقي، كما أنه من المستبعد أن يكون للفن القبطي دور في هذا التأثير.

وعلى أية حال فإن كان الباحث يعتقد بصعوبة رد التأثيرات الإغريقية التي ظهرت في الخزف الفاطمي، إلى تقليد الفنانين الفاطميين المباشر لنماذج إغريقية- قد يكون كشف عنها في مصر خلال العصر الفاطمي- فإنه لايستبعد أن تصل تلك التأثيرات عن طريق مباشر من خلال تعامل مصر في العصر الفاطمي مع بلاد اليونان نفسها أو ما يجاورها من الأقطار التي رسخت بها تقاليد الفن الإغريقي. إذ يصعب الاعتقاد باندثار تقاليد الفن الإغريقي في مهد نشأتها وأن يستمر تواجدها في مصر حتى القرن (١١-١٢م/ ٥-٦هـ).

وقد مر بنا ما يؤكد وجود ثمة علاقات بين مصر في العصر الفاطمي وبلاد اليونان، وأن تأثير زخارف الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد ظهرت في بعض كنائس أثينا، وقد فُسر ظهور تلك التأثيرات الفاطمية في بلاد اليونان إما عن طريق التجار المصريين أو طلبة العلم أو الفنانين الذين يعتقد بإنتقالهم من مصر في العصر الفاطمي إلى بلاد اليونان[٥٩٥] ومن ثم فليس من المستبعد أن تصل التأثيرات الإغريقية عن طريقهم أيضاً إلى مصر في العصر الفاطمي.

ومن ناحية أخرى فقد سبقت الإشارة إلى العلاقات القوية التي ربطت ما بين مصر في العصر الفاطمي وبيزنطا، سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الفني، وكان من نتجيتها مجيئ العديد من الفنانين البيزنطيين إلى مصر في العصر الفاطمي[٥٩٦]. ولما كان الفن البيزنطي قد خضع لتأثيرات هلينستية قوية وضحت فيما تميزت به فنونه من تمثيل واقعي للطبيعة ووضوح في التعبير عن الحركة وإضفاء الحيوية على المناظر[٥٩٧]، وهي نفس السمات التي ظهرت في تصاوير الحياة الشعبية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فليس من المستبعد أن تكون بيزنطة إحدى حلقات الوصل بين الفن الإغريقي والفن الفاطمي بمصر. كما كان لصقلية أيضاً علاقات مميزة مع مصر خلال العصر الفاطمي، وذلك على جميع المستويات، وقد سبقت الإشارة إلى حدوث هجرات من صقلية إلى مصر في العصر الفاطمي، وذلك في أعقاب سقوطها في أيدي النورمان، ولم يستبعد أن يكون من بين هؤلاء المهاجرين بعض الفنانين[٥٩٨]، الذين ربما كان لهم أيضاً دور في نقل التأثيرات الإغريقية إلى مصر في العصر الفاطمي.

وعلاوة على ما تقدم فهناك ثمة إشارة تفيد بإحتمال كون العلاقات السياسية والتجارية

التى ربطت بين مصر فى العصر الفاطمى والمدن الإيطالية هى إحدى مصادر التأثيرات الإغريقية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، حيث كانت تلك المدن الإيطالية مخزناً طبيعياً للعناصر الإغريقية من تصوير ونحت[٥٩٩]. وواقع الأمر أن مصر فى العصر الفاطمى قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع العديد من المدن التجارية الإيطالية، كالبندقية وجنوة وأمالفي وبيزة. وقد أنشئ لتجار هذه المدن فنادق خاصة فى مصر[٦٠٠] بل ولم يقتصر تواجد الإيطاليين فى مصر على هؤلاء التجار، بل كان بها أيضاً العديد من فنانيهم[٦٠١]. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان بعض فنانى مصر فى العصر الفاطمى يفدون على بعض هذه المدن الإيطالية، إذ ورد ما يفيد باستعانة أحد أثرياء أمالفي- ويدعى موروس- بمَهَرَة الفنانين والصناع الفاطميين الذين استقدمهم من الإسكندرية لتزيين بعض قصوره بالزجاج المعشق والفسيفاء[٦٠٢]. وليس من المستبعد أن يكون للفنانين الإيطاليين الذين وفدوا على مصر أو للفنانين المصريين الذين ذهبوا إلى إيطاليا، دورٌ فى نقل التأثيرات الإغريقية الرومانية والتى ظهرت فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

ومن نماذج الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى التى ظهرت عليها التأثيرات الإغريقية، كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تمثل رجلاً ذو لحية كثيفة وجسم عار، ويقف أمامه شخص ذو رداء إغريقى (شكل ٢٣٨)، ومن المعتقد أن هذا المنظر كان يمثل مشهداً رياضياً، إلا أن الفنان الذى قام بتصويره لم يضع أمام عينيه حلقات الرياضة، ومن ثم لم يصل أسلوبه إلى الأناقة المعهودة فى رسوم الأوانى الإغريقية[٦٠٣]. ويقترب من القطعة السابقة قطعتان أخريان محفوظتان بنفس المتحف، عليهما منظر مصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦)، ومن المعتقد أن مناظر المصارعة من بين التأثيرات الإغريقية التى ظهرت فى رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، حيث نجد ما يشابهها فى التصاوير الإغريقية[٦٠٤].

ومن الجدير بالذكر أن المصارعين فى قطع الخزف الفاطمية السابقة، قد مثلوا والجزء الأعلى من أجسامهم عار، وكانت الأجسام العارية من السمات الشائعة فى الفن الإغريقى الرومانى[٦٠٥].

ونجد التأثيرات الإغريقية أيضاً فى كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، يظهر عليها النصف الأسفل لمجموعة من الأشخاص الذين يرتدون ملابس إغريقية الطراز (شكل ٢٥٥)، وبالإضافة إلى ذلك فتظهر التأثيرات الإغريقية أيضاً فى كثرة أعداد الشخصيات المنفذة فى التصويرة، وصغر مقاييس أحجامهم، وفى عدم العناية بالتماثل والتوازن[٦٠٦].

وتظهر التأثيرات الإغريقية أيضاً فى صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، عليه منظر يمثل شخصان يمسك كل منهما ديكاً يستعد للمهارشة[٦٠٧] (شكل ٥٧)، فبالاضافة إلى الأسلوب الطبيعى فى ردائى الشخصين، يلاحظ ما ظهر فى قسمات أو تعبيرات وجهيهما من حدة وصرامة. وهى سمة ظهرت فى بعض تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى كمناظر المصارعة (الشكلان ٢٤٥، ٢٤٦)، وكالشخصين اللذين يلعبان التحطيب (شكل ٢٠١)، أو الرجل الجالس أمام فهد (لوحة ٤٢) وغيرها. ومن المعتقد أن طابع الحدة

والصرامة التى ظهرت فى وجوه هؤلاء الأشخاص من بين التأثيرات الإغريقية، حيث ظهرت فى رسوم أشخاص الفنان الإغريقى القدرة على التعبير عن الأحاسيس بأسلوب واقعى واضح له شخصيته وتفرده[٦٠٨].

ومن ناحية أخرى فقد كانت من بين زخارف إطارات بعض أوانى الخزف ذى البريق المعدنى، زخارف على هيئة حليات شارية، أو عناصر هندسية مضفورة (شكل ٢٧٥)، ومنها ما هو على هيئة موجات أو لفائف، تذكرنا بإطارات الأوانى الإغريقية الرومانية[٦٠٩].

أما فيما يتعلق بالتأثيرات البيزنطية على تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، قد سبقت الإشارة إلى تفاعل الفن البيزنطى فى كثير من الأحيان مع تقاليد الفن الإغريقى، وأنه كان معبراً للتأثيرات الإغريقية وظهورها فى تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، حتى أنه ليصعب- فى بعض الأحيان- الفصل ما بين التأثير البيزنطى والتأثير الإغريقى فى تصاوير الخزف الفاطمى، فإذا جاز على سبيل المثال رد ما تمتعت به بعض تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى من واقعية ودقة فى التعبير عن الانفعالات النفسية بالإضافة إلى تزويد الأشخاص بالحركات المتنوعة، إلى التأثير الإغريقى، فقد اعتبرت نفس هذه المميزات أيضاً تأثيرات بيزنطية[٦١٠].

وليس أدل على المزج ما بين التأثيرات البيزنطية والتقاليد الإغريقية فى تصاوير الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، كسرة من صحن محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٦١١]، رُسم عليها سيدة جالسة، ترتدى حلة فاخرة وتتزين بالحلى، وتمسك بيدها اليمنى كوباً تصب فيه شراباً من دورق تحمله فى يدها اليسرى، وتظهر الواقعية فى هذه التصويرة فيما أظهره الفنان من قوة الملاحظة فى رسم الشراب وهو يخرج من فوهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قاع الكوب[٦١٢]، وكذلك فيما ظهرت عليه ملامح السيدة من انفعالات معبرة تواكب الموضوع، حيث امتازت تعبيرات وجهها بنعومة وهدوء واضح، وهى سمات تعزى إلى التأثير البيزنطى[٦١٣]، ويرى "محمد مصطفى" فى نفس الوقت أن هذه السيدة تذكرنا بشخصية "هيبة" ابنة كبير الآلهة "زيوس" من زوجته "هيرا"، وقد أشارت الأساطير الإغريقية إلى أن "هيبة" كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل الأولمب، وأن هذه التصويرة تعد دليلاً على ما ربط بين مصر فى العصر الفاطمى وبيزنطا من علاقات ظهر أثرها فى التبادل الفنى بين البلدين، وكان من أثرها ظهور التأثيرات الفنية البيزنطية فى بعض التصاوير الفاطمية[٦١٤].

غير أن التأثيرات البيزنطية قد تجلت بصفة خاصة فى تصاوير الموضوعات المسيحية التى ظهرت فى الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٦١٥]، ومنها كسرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٦١٦]، عليها رسم يمثل السيد المسيح (عليه السلام)، وحول رأسه إكليل النور أو الهالة، ويقبض أصابع يده اليمنى فى حركة رمزية تمثل الحرف "أوميجا"- آخر الحروف اليونانية- إشارة إلى التثليث (شكل٢٥٩)، ويذكر بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن رسم السيد المسيح فى هذه القطعة مرسوم بأسلوب بيزنطى ناطق[٦١٧]، كما أن منظر الصورة الجاف يعيد إلى أذهاننا رسم صورة السيد المسيح (عليه السلام) فى الفن

البيزنطي[٦١٨] (الشكلان ٢٦٠، ٢٦١). وقد اتفقت هيئة السيد المسيح في القطعة الفاطمية سواء من حيث ملامح الوجه أو أسلوب رسم الشعر، مع العديد من الأيقونات البيزنطية المنفذة بالفسيفساء والتي تمثل أيضاً السيد المسيح، ومنها تلك الموجودة في كنيسة سانت صوفيا في كييف، وكذلك في دير دافني بالقرب من أثينا، من القرن الخامس الهجري/١١م[٦١٩]. كما تظهر التأثيرات البيزنطية أيضاً في صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، محفوظ في مجموعة "كلكيان" رُسم عليه قسيس، تتدلى من يده اليمنى مبخرة على شكل مشكاة[٦٢٠]، والرسم بصفة عامة عليه مسحة بيزنطية واضحة[٦٢١].

ومما يلاحظ أن سحن الأشخاص في التصاوير ذات الطابع المسيحي المنفذة على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، قد امتازت بالوجه المسحوب، والعيون اللوزية الواسعة ذات النظرة العميقة الغير محددة الاتجاه، والحواجب الكثيفة المتصلة، وجميعها عناصر تشير إلى التأثير البيزنطي[٦٢٢].

وتبدو التأثيرات البيزنطية أيضاً في ملابس بعض الأشخاص المرسومين على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، فرداء الشخص الذي يقود زرافة (لوحة ٣٥) جاء مشابهاً لملابس الخدم في المخطوطات البيزنطية[٦٢٣]. كما أن الثنيات الطبيعية التي ظهرت في ملابس بعض الأشخاص (الأشكال ١٩٩، ٢٥٧، ٢٦٣. لوحة ٤٢)، جاءت على نحو يذكرنا بطيات الثياب البيزنطية[٦٢٤].

ومن ناحية أخرى فقد شاعت في خلفيات رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وضع أواني مختلفة كالأباريق والفازات (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٨٢، ١٨٣، اللوحات ٣٤، ٣٦، ٤٠، ٤١)، ومن المرجح أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان من بين التأثيرات البيزنطية أيضا[٦٢٥].

د - الخزف ذى الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء:
Incised and Carved Ware

شاع هذا النوع من الخزف فى أواخر العصر الفاطمى، وكانت زخارفه تُحز أو تُحفر فى بدن الإناء تحت طلاء زجاجى شفاف ذى لون واحد "Monochrome"، فتبدو بلون أكثر دكنة من لون الإناء لترسُّب الطلاء فى حزوز هذه الزخارف. وكان هذا النوع من الخزف منتشراً فى جميع أنحاء العالم الإسلامى؛ خاصة فى إيران والعراق ومصر[٦٢٦]، وهو متأثراً فى طريقة تنفيذ زخارفه بأنواع من "البورسلين" و"السيلادون" الصينى أشهرها آنية "Yüeh" المستوردة من الصين فى عهد أسرة "سونج" (٩٦٠-١٢٧٩م) والتى تزخرفها رسوم محزوزة أومحفورة[٦٢٧].

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بكمية كبيرة من هذا النوع من الخزف الذى يتضح فى زخارفه مميزات أسلوب الفنان سعد[٦٢٨] ومدرسته، والتى يظهر فيها التأثر بخزف أسرة "سونج" سواء فى أسلوب الحفر أو الحز أو فى أشكال بعض الأوانى ورقة جدارها، أو ما يكسوها من طلاءات ملونة بديعة منها اللون الفيروزى أو زبدية اللون تشوبها زرقة، إلا أنه يلاحظ أن بعض هذه المنتجات قد استخدم فى تزينها البريق المعدنى وهو أسلوب لم يكن معروفاً بالطبع فى الأوانى الصينية[٦٢٩].

أما فيما يتعلق بزخارف هذا النوع من الخزف الفاطمى فقد استبعد فريق من الباحثين أن يكون لزخارف خزف أسرة "سونج" أى تأثير عليها، ويرون أن هذا التأثير قد اقتصر على الناحية الصناعية والتطبيقية فقط[٦٣٠]، وإن كان يرى آخرون وجود ثمة تأثير لبعض زخارف خزف أسرة "سونج" فى هذا النوع من الخزف المصرى[٦٣١]. وواقع الأمر أنه يندر ظهور تأثيرات صينية فى زخارف هذا النوع من الخزف فى العصر الفاطمى، وربما كان العنصر الوحيد الذى ظهر فى بعض النماذج الفاطمية ويمكن رده إلى التأثير الصينى هو "الزهرة المتفتحة - Open Flower"[٦٣٢] (لوحة٤٧)، ذلك العنصر الذى كان محبباً فى زخارف الخزف منذ أواخر عصر أسرة "تانج"[٦٣٣] وفى أوائل عصر أسرة "سونج"[٦٣٤] (لوحة٤٨)، كما يبدو فى أوانى "Yüeh- Yao" الذى يعتقد أن الفنان الفاطمى قد استوحى عنصر "الزهرة المتفتحة" من نماذجها[٦٣٥]. كما يلاحظ فى أرضيات رسوم بعض الأوانى الفاطمية ظهور نقاط صغيرة تملأ الأرضية[٦٣٦]، بحسب ما هو معروف فى بعض أوانى سيلادون أسرة "سونج"[٦٣٧].

وعلى أية حال فيبدو التأثير الصينى واضحاً بصورة أكبر فى أسلوب زخرفة بعض ظواهر الأوانى الفاطمية، إذ يلاحظ على بعض السلطانيات ظهور حزوز رأسية[٦٣٨] بحسب ما هو شائع فى أوانى من عصر أسرة "سونج"[٦٣٩] (شكل ٢٦٣). كما نجد فى ظاهر بعض الأباريق أسلوباً زخرفياً لم يكن مألوفاً فى هيئة الأباريق الفاطمية، يقوم على تقسيم بدن الإبريق إلى حشوات رأسية بواسطة أضلاع تصل ما بين رقبة وقاعدة الإبريق (شكل ٢٦٤)، ومن المعتقد أن هيئة هذه الأباريق الفاطمية متأثرة بأوانى أسرة "Liao" الصينية[٦٤٠] (٩١٦-١١٢٥م).

وبما أن هذا النوع من الخزف قد تلى في ظهوره الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، ومن ثم فقد استمرت في زخارفه نفس الزخارف التى ألفناها في رسوم الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى، وإن كان قد أصابها ضعف ينم عن اضمحلال أصاب تلك الصناعة في أواخر العصر الفاطمي[٦٤١]. ومن هذه الزخارف: الزخارف النباتية (الأشكال ٢٦٥ - ٢٧٠)؛ والرسوم الآدمية (الأشكال ٢٧١ - ٢٧٣)؛ والرسوم الحيوانية (الشكلان ٢٧٤، ٢٧٥)، والطيور (شكل ٢٧٦)، والزخارف الكتابية أو شبه الكتابية (الشكلان ٢٦٨، ٢٧٧). ومن ثم فكان من الطبيعي أن تظهر في هذه الرسوم والزخارف بعض التأثيرات التى وجدناها في زخارف الخزف ذى البريق المعدنى، وخاصة الأساليب السامرائية التى تتضح بصفة خاصة في الزخارف النباتية المحورة (الأشكال ٢٦٦ - ٢٦٩)، وفي بعض الوجوه ذات الوضعة الثلاثية الأرباع (شكل ١٧١)، وفي منظر الشراب، والشريط حول العضد (شكل ١٧٣).

وكان للتأثيرات الإيرانية أهمية خاصة في رسوم الخزف الفاطمي ذى الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء، إذ من الثابت أن إيران في العصر السلجوقي قد صدّرت إلى مصر في أواخر العصر الفاطمي، نوعاً من الخزف ذى الزخارف المحزوزة أو المحفورة ذى الطلاء المتعدد الألوان، وهو الخزف المعروف باسم "لقبى"[٦٤٢]، والذى عثر على قطع منه في حفائر الفسطاط، كما وجد بها قطع تالفة في الفرن تشهد بأن الخزافين المصريين عملوا على تقليده[٦٤٣]. ويبدو تأثير الخزف "اللقبى" على الخزف الفاطمي ذى الزخارف المحزوزة أو المحفورة تحت الطلاء في رسوم الحيوانات واللفائف النباتية مع الأوراق النباتية المطولة الملفوفة، فجميعها مشابهة جداً لزخارف الأوانى التى صنعت في بلاد فارس[٦٤٤]. كما يلاحظ في بعض أوانى هذا النوع من الخزف الفاطمي، زخرفة شبه كتابية على هيئة حروف "الألف، اللام، الكاف" (الشكلان ٢٦٨، ٢٧٧) على شاكلة الزخارف التى ظهرت في بعض أوانى خزف "لقبى"[٦٤٥]. كما تظهر في بعض الأوانى الفاطمية زخرفة قوامها دوائر مترابطة مكونة بواسطة أشرطة، تحصر في داخلها زخارف نباتية[٦٤٦]، وهو أسلوب زخرفي يعد مشتقاً من زخارف خزف لقبى[٦٤٧].

ومن ناحية أخرى فيلاحظ في بعض القطع الفاطمية أن زخارفها تقوم على أرضية من خطوط مائلة أو تهشيرات (الأشكال ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧٣)، وهو أسلوب زخرفي يُعتقد أنه مشتق من أوانى ترجع إلى شرق إيران[٦٤٨]، وإن كان في نفس الوقت يلاحظ أن نفس هذه الخطوط المائلة أو التهشيرات قد ظهرت في أوانى من الخزف المحزوز ترجع إلى العراق وتؤرخ بالقرن السادس الهجرى/ ١٢م[٦٤٩]، أى في نفس تاريخ القطع المصرية أيضاً. كما يلاحظ أن رسوم الحيوانات في هذا النوع من الخزف المصرى المنسوب إلى الفترة من القرن الخامس إلى السابع الهجرى/ ١١-١٣م[٦٥٠]. قد امتازت بالرشاقة والحيوية مع استطالة البدن (الشكلان ٢٧٤، ٢٧٨، لوحة ٤٩)، وتلك سمة كانت ظاهرة في رسوم الحيوانات على الخزف السلجوقي[٦٥١].

ويبدو أن زخارف هذا النوع من الخزف الفاطمي قد حملت أيضاً ثمة تأثيرات مغربية، حيث نجد في أحد الأباريق زخرفة نباتية على هيئة أوراق مطولة مدببة[٦٥٢]، كانت

قد ظهرت من قبل فى زخارف الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ومن المعتقد أنها مشتقة من نماذج ترجع إلى قعلة بنى حماد[٦٥٣]. كما ظهر فى غطاء آنية زخرفة نباتية على هيئة مروحة نباتية مفصصة داخل شكل قلب[٦٥٤]، وهو أسلوب زخرفى ظهر أيضاً فى بعض الأوانى التى كُشف عنها فى قلعة بنى حماد[٦٥٥].

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث، يهمنا أن نشير إلى نوع من الخزف أشار إليه الرحالة "ناصر خسرو" عند زيارته لمصر فيما بين عامى ٤٣٩-٤٤١هـ/ ١٠٤٧-١٠٥٠م، ذكر عنه "ويصنعون بمصر الفخار من كل نوع، وهو لطيف وشفاف بحيث إذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل، وتصنع منه الكؤوس والأطباق وغيرها، وهم يلونونها بحيث تشبه البلوقلمون [البقلمون] بلون مختلف فى كل جهة تكون بها"[٦٥٦]. وقد اختلفت آراء مؤرخى الفنون الإسلامية فى تحديد هذا النوع من الخزف، فبينما يرى البعض أن "ناصر خسرو" كان يقصد به الخزف ذى البريق المعدنى[٦٥٧]، يرى آخرون أنه كان يعنى الخزف المخرم[٦٥٨]، بل وهناك من يرى أن ما رآه ناصر خسرو ليس بخزف إنما هو نوع من الأوانى الزجاجية، كانت تزخرف بألوان مختلفة من البريق المعدنى، وأن هذا النوع من الزجاج صنع تقليداً للبورسلين الصينى[٦٥٩]. ورغم صعوبة الوقوف على نوعية هذا المنتج الذى أشار إليه "ناصر خسرو"، فعلينا أن نتذكر أن مصر فى العصر الفاطمى قد عرفت صناعة الخزف المخرم[٦٦٠]، ومن المؤكد أن الفنان سعد قد أقبل على إنتاجه، حيث وصلنا قطع من هذا النوع من الخزف محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تحمل توقيع هذا الخزاف[٦٦١]، وإذا كان هذا النوع من الخزف الفاطمى يعد تقليداً للبورسلين المستورد من الصين فى عهد أسرة "سونج"[٦٦٢]، فمن الثابت أيضاً أن إيران قد أقبلت على إنتاجه خلال القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٦٦٣].

المبحـــث الثــانـــي

التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب والعاج والعظم:

أ - الخشـــــب:

كان من الطبيعي أن تستمر نفس الأساليب والعناصر الزخرفية التي سادت في مصر وغيرها من المناطق التي شهدت الفتح الإسلامي، متبعة في فن صناعة التحف الخشبية وزخرفتها في أوائل العصر الإسلامي. ومن ثم فقد احتفظت التحف الخشبية التي وصلتنا عن العصر الأموي بالأساليب المحلية المعروفة في كل قطر من الأقطار الإسلامية والتي كان أغلبها مكونا من رواسب هلينستية ممتزجة ببعض التأثيرات البيزنطية والساسانية التي تتراوح درجة ظهورها بين الوضوح والغموض(٦٦٤).

ومن أهم النماذج التي وصلتنا من الطراز الأموي في مصر، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٦٦٥) تؤرخ بالقرن الأول الهجري/ ٧م، قوام زخرفتها زهرية أو سلة في أسفل المحور الرئيسي للحشوة، وهي تشبه هيئة السلال المعروفة في الفن القبطي، ويزين حافتها شريط تشغله حبيبات لؤلؤ متجاورة، بحسب ما هو معروف في الفن الساساني، وعلى بدنها أشرطة من خطوط مائلة متوازية، ويخرج من هذه السلة فرعان نباتيان يتبعدان ويتلاقيان في تقاطع فيكونان شكلا دائريا مدببا من طرفيه ثم يلتقيان مرة أخرى فيكونان شكلا دائريا آخر مدبب من أسفل، ويخرج منهما أوراق نباتية قريبة من الطبيعة، وأوراق عنب خماسية وعناقيد عنب(٦٦٦). وعلى الرغم من سيادة التأثير الهلينستي في هذه الحشوة، وخاصة من حيث التقعر والتحدب في قطاع العناصر وتفاوت المستويات أي التجسيم "Modelling"، وكذلك في هيئة أوراق الشجر بيضاوية الشكل ذات المحيط المسنن وبداخلها تعرق نخيلي، بالإضافة إلى أوراق العنب الخماسية الفصوص وعناقيد العنب ذات الحبيبات الواضحة، فيلاحظ أن هيئة اندماج الفرعين النباتيين تخرج عن التقاليد الراسخة في الفن الهلينستي الذي كان يحترم تمثيل الطبيعة إلى حد كبير(٦٦٧)، وامتازت بشيء عن التحوير الذي يعد ميزة للزخرفة الإسلامية(٦٦٨). كما يلاحظ في هذين الفرعين النباتيين ظاهرة انقسام العرق إلى قسمين بشق طويل في محورة، وهي إحدى الظواهر البيزنطية التي يندر ظهورها في القطع المنسوبة إلى مصر في العصر الأموي(٦٦٩).

وتوجد بمتحف الفنون الإسلامية ببرلين(٦٧٠) حشوة تكاد تتطابق مع الحشوة السابقة سواء في الموضوع أو في أسلوب زخرفتها التي قوامها هيئة زهرية قريبة من أشكال الزهريات اليونانية من نوع "Canthare" ذي المقبضين الجانبيين الممتدين من الشفة العليا وملتصقين بالبدن، مع تحوير واضح في مقبضي الزهرية المحفورة على اللوح الخشبي، حيث نجد التفريعات النباتية الجانبية تنثني يمينا ويسارا لتحل محل المقبضين في الآنية الإغريقية. ويخرج من الزهرية فرعان نباتيان يتبعدان ويلتقيان، بحيث يكونا منطقتين بيضاويتين، يخرج منهما أوراق عنب خماسية وعناقيد عنب ذات حبيبات واضحة، وأوراق نباتية أخرى، وهي تشترك في ذلك مع حشوة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وذلك بالإضافة إلى اتفاقهما في أسلوب الحفر القائم على التجسيم الذي يتضح فيه التقعر والتحدب وتفاوت مستويات الحفر، وجميعها من المظاهر الهلينستية المعروفة كما سبقت

الإشارة. كما يلاحظ أيضاً فى حشوة متحف برلين نفس ظاهرة العرق المقسوم بواسطة شق طولى والتى وجدناها فى حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وأشرنا إلى صلتها بالفن البيزنطى. وإن كان فى نفس الوقت يراعى أن حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تعد مبكرة عن حشوة متحف برلين، إذ وضحت فى الأخيرة بعض العناصر الأكثر تطوراً مثل الثقوب عند تلاقى فصوص أوراق العنب والتفريعات النخيلية الداخلية التى ابتعد بها الفنان بشكل أكثر عن أصولها الطبيعية، بالإضافة إلى أن حشوة متحف الفن الإسلامى قد احتفظت بأساليب قبطية واضحة فى الزهرية التى على هيئة السلال بينما هى فى حشوة متحف برلين زهرية ذات هيئة إغريقية الأصل. وفى ضوء ما سبق فقد أرخت حشوة متحف برلين بأوائل القرن الثانى الهجرى/ ٨م أى فى أواخر العصر الأموى، ونسبت إلى الشام أو مصر[٦٢١].

وعلى الرغم من أن زخارف هاتين الحشوتين الأمويتين كانتا مشبعتين بالتأثيرات الهلينستية، فقد وضح أن هناك ثمة تطور فيهما يدل على بداية تكوين الطراز الإسلامى الجديد فى هذه الفترة المبكرة من التاريخ الإسلامى، وخاصة فى هيئة تحوير الأفرع النباتية. ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الزخرفة الرئيسية فى هاتين الحشوتين قوامها أشكال الزهريات أو السلال التى تخرج منها الأفرع ذات الأوراق النباتية، وعلى الرغم من أنه لا سبيل للإنكار أن تلك الزخرفة كانت شائعة فى الفن الإغريقى الرومانى بمصر[٦٢٢]، وكذلك فى الفن القبطى[٦٢٣]، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أشكال الزهريات التى ينبثق منها أفرع تتصل بها أوراق نباتية وخاصة أوراق العنب، كانت من الزخارف المحببة والشائعة فى الفن الأموى بالشام، ووضحت بشكل مكثف فى زخارف قبة الصخرة التى ترجع إلى أعمال عبد الملك بن مروان سنة ٧٢هـ/٦٩١م[٦٢٤]، وأن هناك ثمة تشابه بين هيئة الزخرية فى حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وأشكال الزهريات المنفذة فى قبة الصخرة[٦٢٥].

ومن التحف الخشبية الهامة التى تُنسب إلى مصر فى بداية القرن الثانى الهجرى/٨م، حشوة محفوظة بمتحف اللوفر بباريس[٦٢٦]، قوام زخرفتها زهرية يخرج منها فى أسفل المنتصف فرعان نباتيان يفترقان ثم يتقاطعان فيفترقان ويتحدان مرة أخرى فيكونان منطقتين لوزيتى الشكل بداخل كل منهما حمامة على أرضية من الأفرع والأوراق النباتية. وعلى الرغم من أن هذا النقش قريب من نقش آخر عُثر عليه فى منطقة باويط بمصر وينسب إلى القرن السادس الميلادى[٦٢٧]، فإن هيئة الأفرع الملتفة والأوراق النباتية فيه قريبة أيضاً من الزخارف النباتية المنفذة على الفسيفساء بالمسجد الأموى بدمشق وكذلك على الإطارات الخشبية بقبة الصخرة، كما أن هيئة الأفرع النباتية التى يزينها حرشفات لها ما يماثلها فى قصر الطوبة، ويضاف إلى ذلك أن هيئة الأفرع النباتية الممتدة التى تفترق وتجتمع لها ما يماثلها فى زخارف واجهة قصر المشى[٦٢٨].

ومن التحف الخشبية التى وصلتنا من مصر وتنسب إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/٩م، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٦٢٩] قوام زخرفتها صرتان متماثلنان فى الحجم والشكل، لكل منهما ستة فصوص من أنصاف، دوائر وتتصلان بحلقة

رابطة كما تتصلان بإطار الحشوة من أعلى ومن أسفل بنصفي حلقات رابطة، ويشغل الصرة العليا منهما زخارف نباتية قوامها جذع أوسط من ثلاثة سيقان، يلتوى الجانبيان ويخرج منهما في كل جانب حلزونان في كل منهما ورقة عنب خماسية. وينتهي الساق الأوسط في أعلاه بعنصر كأسي ذى سبلتين يعلوه عنصر كأسي آخر له فص أوسط برعمي الشكل وعلى جانبيه سبلتان تنتهيان بالتواءين في طرفيهما (شكل ٢٧٩). أما الصرة السفلي فتتوسطها دائرة بداخلها وريدة سداسية الفصوص، وحول الدائرة ستة أقواس تنبت عند نقاط التقائها أوراق عنب خماسية الفصوص[٦٨٠].

وترجع أهمية هذه الحشوة في أن "كريزويل" قد اعتمد على تشابه بعض عناصرها الزخرفية مع عناصر في قصرى المشتى والطوبة ليدعم رأيه بأن صناع المثلثات (A- C, D - L) في واجهة قصر المشتى[٦٨١] كانوا من جماعتين من الأقباط، ومخالفته في ذلك لرأى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية من أن إحدى هاتين الجماعتين كانت من الشاميين والأخرى من الأقباط. والدراسة في غنى عن الدخول في تفاصيل أمر صناع واجهة قصر المشتى، وما يعنينا في المقام الأول تحليل "فريد شافعي" للعناصر التي بنى عليها "كريزويل" رأيه السابق لما لها من أهمية خاصة في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على التحف الخشبية في مصر. وقد أشار "كريزويل" إلى أربع نقاط تشابه بين زخارف هذه الحشوة وزخارف واجهة قصر المشتى، منها العنصر الكأسي في الحشوة المصرية (شكل ٢٧٩) والذى يرى فيه "كريزويل" أنه يشبه في توزيع سبلاته عنصراً في قصر الطوبة، وآخر في قصر المشتى (شكل ٢٨٠)، بينما يرى "فريد شافعي" أن أشكالاً عديدة من هذا العنصر قد وجدت في فسيفساء قبة الصخرة (٧٢هـ/ ٦٩١-٦٩٢م) وفي كسوات عوارضها المعدنية (الشكلان ٢٨١، ٢٨٢)، وفي طبق من الفضة ينسب إلى عصر ما بعد الساساني (شكل٢٨٣)، كما ظهر في أمثلة قبل العصر الإسلامي في غطاء تابوت من العصر الروماني، بالإضافة إلى انتشاره في الزخارف الساسانية. وأن أقرب هذه الأمثلة إلى العنصر المصرى وعنصر المشتى هو عنصر قبة الصخرة (شكل ٢٨٢) لولا أن الالتواء لم يكمل إلى دائرة، وأن هذه الدائرة التي لم تكتمل ما هي في الحقيقة إلا تطور من إلتواء النهاية العليا لفصوص الأكانتس. ويمكن رؤية إحدى مراحل تطوراتها بوضوح في الأطراف العليا لأوراق تاجي العمودين للعقد في كسوات عوارض سقف المسجد الأقصى (شكل ٢٨٤)، وترى وهي تامّة التطور في تاج عمود آخر في خربة المفجر (شكل ٢٨٥). وأن ذلك يدل على أن شكل هذا العنصر ليس له موطن خاص في قطر معين من أقطار الشرق الأوسط.

ونقطة التشابه الثانية التي أشار إليها "كريزويل" بين حشوة الخشب المصرية وقصر المشتى، هي الصرتان التي تتكون كل منهما من ستة فصوص. والتي يرى "فريد شافعي" أنها قد استخدمت بتوسع كبير في زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة، حيث وجد بها صرر ذات ستة وثمانية فصوص. بل ويرى أنه وصلنا منها أشكال ذات أربعة فصوص في الزخارف البيزنطية في "رافنا" تصلها بدوائر أخرى حلقات رابطة كما في زخارف الحشوة المصرية وواجهة المشتى. وهي ثالث نقاط التشابه التي أشار إليها "كريزويل".

أما النقطة الرابعة والأخيرة من نقاط التشابه التى أشار إليها "كريزويل" فهى الوريدة فى بؤرة المنطقة السفلى المستديرة وفى مركزها قرص صغير مستدير. والتى يرى "فريد شافعى" أنها لا تخرج عن أن تكون تصرفاً هندسياً يمكن حدوثه فى أى من الفنون. كما أنه وصلنا مثل هذه الوريدة فى إحدى قطع سقف المسجد الأقصى وفصوص الوريدة مسننة وفى وسطها قرص كروى.

وقد ختم "فريد شافعى" تحليله هذا بأن أسلوب الزخارف والحفر على الحشوة موضع الدراسة قريب جداً من أسلوب الزخارف فى أفاريز خشبية مثبتة فى جدران جامع عمرو بن العاص فى الجزء الذى لايزال قائماً من أعمال عبد الله بن طاهر (٢١٢هـ/٨٢٧م)، مما يرجح نسبة هذه الحشوة إلى أول القرن الثالث الهجرى/ ٩م، أى بعد تاريخ المشتى بنصف قرن، وليس إلى العصر القبطى كما يفهم من وصف "كريزويل" له. وأنه إذا كان هناك تأثير من أحد الطرفين على الآخر فالأرجح أن يكون التأثير آتيا من الشام إلى مصر وليس العكس[٦٨٢].

وواقع الأمر أن ما أتى به "فريد شافعى" من أدلة تؤكد شيوع العناصر الزخرفية فى هذه الحشوة فى نماذج أموية بالشام وفى تواريخ أسبق من تاريخ هذه الحشوة، لهو أكبر دليل على أن مصر قد تلقت تأثيرات من بلاد الشام فى العصر الأموى، وأنها قد امتدت إلى ما بعد ذلك، ومن الأمثلة التى تدعم ذلك بالإضافة إلى ما سبق: مجموعة من الحشوات الخشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تنسب إلى أوائل القرن الثالث الهجرى/٩م، منها حشوة[٦٨٣] يزخرفها عدة أشرطة أفقية، العلوى منها يحتوى على زخرفة على هيئة أسنان المنشار بأسفله شريط آخر يضم كلمة بخط كوفى تتكرر عدة مرات، ثم يأتى الشريط الثالث وهو أوسعهم ويحتوى على الزخرفة الرئيسية بالحشوة وقوامها منطقة وسطى مربعة تقريباً على جانبيها منطقتان مستطيلتان، ويشغل المنطقة الوسطى عدة دوائر متحدة المركز، أما المنطقتان الجانبيتان فيشغلهما أشكال عقود متداخلة على مهاد من معينات دقيقة غائرة ومشطوفة، ثم يلى هذه المناطق خط من زخرفة على هيئة أسنان المنشار، ويليه شريط مشغول بأشكال معينات، ثم خط من زخرفة أسنان المنشار[٦٨٤] (شكل ٢٨٦).

ومنها حشوة أخرى[٦٨٥] يزخرفها أيضاً أشرطة أفقية، العلوى منها ضيق ويشغله نص كتابى بخط كوفى، ثم يليه شريط متسع يحتوى على الزخرفة الرئيسية، وقوامها ثلاث مناطق مستطيلة الوسطى منها تحتوى على دائرتين متحدتى المركز، بينهما شريط كتابى بخط كوفى وبداخل الدائرة الثانية أربع أوراق نباتية ثلاثية الفصوص، أما المنطقتان الجانبيتان فيشغلهما أشكال عقود متداخلة على مهاد من المعينات، ويحد هذا الشريط من أعلى ومن أسفل خطان من زخرفة على هيئة أسنان المنشار، ويليه من أسفل شريط به مناطق مفرغة وأشكال معينات، ثم زخرفة من خط على هيئة أسنان المنشار[٦٨٦] (لوحة ٥٠).

ومنها حشوة ثالثة بنفس المتحف[٦٨٧] تحتوى أيضاً على أشرطة أفقية تشغلها زخارف مماثلة للحشوة السابقة الوصف، ويهمنا منها أن نؤكد على العقود المتداخلة التى تشغل

المنطقتين الجانبيتين في الشريط الأوسط[٦٨٨] (شكل ٢٨٧).

والحشوة الأخيرة منها[٦٨٩] عبارة عن شريط طويل يشغله أشكال عقود متداخلة ليس لها أعمدة، وتقوم مباشرة على قاعدة عريضة تمثل الجزء الأسفل للحشوة (شكل ٢٨٨). وهي تشترك مع الثلاث قطع السابقة من حيث العقود المتداخلة التي تحتوي على خطوط محزوزة تتبع تقوس العقود[٦٩٠].

ومما يلاحظ أن الزخرفة الرئيسية في الحشوات السابقة هي أشكال العقود المتداخلة، ومن المعروف أن الزخرفة بأشكال العقود المتداخلة كانت شائعة في بلاد الشام خلال العصر الأموي، ونراها تزين أعلى حشوة جصية من قصر الحير الغربي (شكل ٢٨٩)، محفوظة حالياً بالمتحف الوطني بدمشق، وتؤرخ فيما بين عامي (١٠٥-١٠٩هـ/ ٧٢٤-٧٢٧م)، ويؤكد "King" أن هناك علاقة مباشرة بين أشكال العقود المتداخلة في حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتلك التي تزين أعلى حشوة قصر الحير الغربي، كما يلاحظ أن التشابه بينهم لايقتصر على هيئة العقود المتداخلة بل وأيضاً في الخطوط المحزوزة التي تتبع تقوس هذه العقود[٦٩١].

ومما سبق يتضح أن فكرة العقود المتداخلة في حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يمكن ردها إلى التأثر بتلك التي ظهرت في قصر الحير الغربي، وهو دليل آخر يؤكد من ناحية قوة تأثير بلاد الشام في العصر الأموي على زخارف التحف الخشبية في مصر، ومن ناحية أخرى تؤكد وهن ما ذهب إليه "كريزويل" الذي استند على أن تشابه العقود المتداخلة في الحشوات المصرية مع أشكال الدوائر المتقاطعة في المثلث(C) بواجهة قصر المشتى تدل على صناعة الفنانين الأقباط لها، إذ من الملاحظ أن هناك فارق واضح بين أشكال العقود المتداخلة في الحشوات المصرية وبين الدوائر المتقاطعة في واجهة المشتى[٦٩٢].

كما يلاحظ أن حشوات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قد احتوت على أشرطة يزخرفها خطوط على هيئة أسنان المنشار، وأن الزخرفة التي على هيئة أسنان المنشار كانت شائعة في التحف الخشبية التي تنسب إلى العراق في أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث الهجريين/ ٨-٩م[٦٩٣].

ومن أهم التحف الخشبية التي عُثر عليها في مصر، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٦٩٤] تنسب إلى أواخر القرن الثاني الهجري/ ٨م أو أوائل القرن الثالث الهجري/ ٩م. والحشوة مقسمة إلى سبع مناطق مربعة تقريباً، محصورة بين شريطين كتابيين ضيقين مكتوبين بخط كوفي بسيط بهما نص من آية الكرسي ينتهي بعبارة "حسبي الله ونعم الوكيل"، وللحشوة إطار من زخرفة على هيئة أسنان المنشار. أما بالنسبة للسبع مناطق المربعة، فيشغل ثلاث منها زخرفة مكونة من ثلاث كرات أو دوائر يحف بها من اليمين واليسار عنصران مجنحان (شكل ٢٩٠)، وبين هذه المناطق الثلاث منطقتان يشغل كل منهما عقد متعدد الفصوص محمول على عمودين، ويؤطر هذا العنصر المعماري حبيبات لؤلؤ مثقوبة، ويتوسط كل عقد منهما ساق يعلوه فص كنصل الرمح- ربما يقصد بها شجرة

الحياة- وعلى جانبيها حلزونات وأوراق نباتية (لوحة ٥١). وبطرفي الحشوة المربعان الأخيران ويشغل كل منهما أنصاف مراوح نخيلية. ويفصل بين هذه المناطق أشرطة ضيقة. على جانبي المنطقة الوسطى شريطان يشغلهما سلسلة من صلبان متلاصقة. أما الأشرطة على جانبي المناطق الأخرى، فيشغل كل منهما دوائر أو حبيبات لؤلؤ[٦٩٥].

وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تحديد موطن صناعة هذه الحشوة، فقد اعتبر البعض أنها صنعت بالعراق وصدرت إلى مصر، وذلك بناء على احتوائها على مميزات ذات صلة وثيقة بمثيلاتها في تحف العراق، كالشريطين المشغولين بأشكال الصلبان المتلاصقة[٦٩٦]، إلى جانب وضوح التأثيرات الساسانية القوية فيها؛ والتي تتضح في هيئة الأوراق الجناحية التي يعتقد أنها مشتقة من زوج الأجنحة في تيجان الملوك الساسانيين[٦٩٧] وذلك إلى جانب شجرة الحياة وحبيبات اللؤلؤ.

أما من نسبوا هذه القطعة إلى مصر فحجتهم أنه قد عثر عليها فيها، وأن ما ظهر بها من تأثيرات ساسانية يرجع إلى أن الفرس قد حكموا مصر في العصر الساساني وقت أن كانت البلاد فيه تابعة للدولة البيزنطية، وليس من المستبعد أن يكونوا قد تركوا أثراً من فنونهم في الفنون المصرية[٦٩٨].

والحق فإن التأثيرات الساسانية واضحة كل الوضوح في الحشوة سابقة الوصف، كما أن لزخارفها صلة وثيقة بزخارف التحف الخشبية العراقية المعاصرة وخاصة تلك التي عثر عليها في تكريت، سواء من حيث أسلوب الزخرفة أو من حيث أشكال العناصر الزخرفية[٦٩٩]، كالعقود المفصصة المحمولة على أعمدة، والأوراق النباتية الثلاثية، والمناطق المحصورة بين أشرطة تحتوي على صلبان متصلة، وزخرفة أسنان المنشار[٧٠٠]. وعلى الرغم من أن كل هذه الأدلة ترجح أن العراق هي موطن صناعة هذه الحشوة، فلا يزال احتمال كونها قد صنعت في مصر أمر وارد، وأنها قد وقعت تحت تأثير عراقي شديد. وسواء صح هذا الرأي أم ذاك فمما لاشك فيه أن هذه الحشوة تعد دليلاً واضحاً على قوة الصلات الفنية بين مصر والعراق في أوائل القرن الثالث الهجري/ ٩م.

ويتضح مما سبق أنه برغم تعدد المصادر والتأثيرات التي ظهرت في زخارف الأخشاب بمصر الإسلامية حتى النصف الأول من القرن الثالث الهجري/ ٩م، سواء أكانت هلينستية أم بيزنطية أم ساسانية فقد وقعت على هذه الزخارف ثمة تأثيرات أموية شامية، بل وليس من المستبعد تأثرها أيضاً بتأثيرات فنية عراقية.

أما وإن انتقلنا إلى دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الأخشاب في العصر الطولوني (٢٥٤- ٢٩٣هـ/٨٦٨-٩٠٥م)، فمما لاشك فيه أن هذا العصر كان إيذاناً بسيادة التأثيرات العراقية السامرائية في شتى أنواع الفنون الطولونية، وتكشف الكميات الهائلة التي وصلتنا من الأخشاب الطولونية عن تأثرها الشديد بأسلوب وزخارف طراز سامراء الثالث الذي ظهر على الجص ثم الخشب في مدينة سامراء، حتى إن بعض النماذج الخشبية الطولونية تكاد تكون نسخاً مطابقة لبعض التحف الخشبية التي عُثر عليها في مدينة سامراء.

وقبل الشروع فى تناول النماذج الطولونية التى تأثرت بطراز سامراء الثالث، يهمنا أن نشير إلى أن هذا الطراز الذى ظهر أولاً فى الحفر على الجص والخشب فى مدينة سامراء في القرن الثالث الهجرى/ ٩م، قد امتاز بأسلوب حفر جديد لم يكن معروفاً فى منطقة الشرق الأدنى قبل القرن الثالث الهجرى/٩م وهو الأسلوب الذى اصطلح على تسميته بالحفر المائل أو المشطوف Beveled or Slant Carving وأن أسلوبه التقنى يختلف تماماً عن الأساليب التى كانت معروفة فى الفن الساسانى والفن المسيحى المبكر. كما أن العديد عن العناصر الزخرفية التى صحبته لم تكن معروفة فى فنون ما قبل الإسلام فى سوريا والعراق وبلاد فارس(٢٠١). وقد أثيرت مناقشات عديدة بين مؤرخى الفنون الإسلامية حول أصل هذا الأسلوب التقنى وتلك العناصر الزخرفية، فبينما يرى القاسم الأعظم من هؤلاء العلماء رد هذا الأسلوب وتلك العناصر إلى منطقة آسيا الوسطى، وأنها وصلت إلى سامراء عن طريق الأتراك، فقد شكك آخرون فى أن يكون للفن التركى تأثير على طراز سامراء الثالث. وعلى الرغم من أن طراز سامراء الثالث على الجص قد تمثل تماماً فى التحف الخشبية الطولونية، فيفضل الباحث إرجاء مناقشة هذا الموضوع إلى حين دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الزخارف الجصية الطولونية، إذ أن طراز سامراء الثالث على الجص كان هو الموحى لظهور هذا الطراز على الخشب.

وعلى أية حال فيتجلى تأثير طراز سامراء الثالث على الخشب الطولونى فى ثلاث حشوات تمثل كسوة باطن ثلاث أعتاب لاتزال قائمة فى جامع أحمد بن طولون، وهى قريبة فى أسلوب تنفيذ زخارفها لحشوات مماثلة من سامراء، حتى أن إحداها- بأعلى المدخل المستخدم حالياً لدخول الزوار بالرواق الشرقى- (لوحة ٥٢) تكاد تكون نسخة طبق الأصل من حشوة خشبية عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء(٢٠٢) (شكل ٣٩).

ويحتفظ متحف اللوفر بباريس بحشوة خشبية(٢٠٣) من العصر الطولونى، تمتاز إلى جانب استعمال أسلوب الحفر المائل أو المشطوف، بزخارفها التى على هيئة خطوط منحنية تنتهى فى طرفيها بقوسين متقابلين(٢٠٤)، وهى فى ذلك قريبة الصلة بزخارف حشوات خشبية عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء(٢٠٥)، كما أنها شبيهة أيضاً بزخارف حشوة خشبية بباطن أحد أبواب الجامع الطولونى (لوحة ٥٢)، وقد حدا هذا التشابه إلى الاعتقاد بأن حشوة متحف اللوفر السابقة كانت تمثل أيضاً جزء من زخارف سقف الجامع الطولونى، أو لأثر آخر معاصر له(٢٠٦).

كما يحتفظ متحف اللوفر بحشوة خشبية أخرى(٢٠٧) ترجع إلى العصر الطولونى، قوام زخرفتها زهرة لوتس مرصعة بالعيون بين مفترق أوراقها، يعلوها زهرية بأسفل منتصفها قرص(٢٠٨)، وزخارف هذه الحشوة وجدت باختلاف بسيط منفذة على الجص فى سامراء، كما هو فى (المنزل رقم ١٢ حجرة٧)(٢٠٩)، وكذلك على بعض الحشوات الخشبية التى عثر عليها فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء(٢١٠).

وبصفة عامة فإن الحشوات الطولونية ذات العناصر الزخرفية النباتية أو الهندسية المجردة شكل ٢٩٣، اللوحات ٥٣- ٥٥) قد اتفقت مع مثيلاتها فى سامراء، سواء أكانت

تحف خشبية (اللوحتان ٥٦، ٥٧) أو جصية. ومن مظاهر هذا الاتفاق على سبيل المثال شيوع العناصر والأوراق الكأسية واللوزية والجناحية وأنصافها المتميزة بكبر حجمها، مع وجود التجويف في قاع العناصر الجناحية والكأسية، كما تظهر فيها الأقراص والحزوز، وذلك إلى جانب تلاصق العناصر بحيث تتمم بعضها البعض ولا تترك فراغاً بينها، وكذلك خروج العناصر النباتية من بعضها مباشرة مما أدى إلى قصر العروق أو انعدامها، وذلك بالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف[٢١١].

هذا ولم يقتصر تأثير طراز سامراء الثالث على التحف الخشبية الطولونية، على الزخارف النباتية أو الهندسية المجردة، إذ وصلنا عدة نماذج تُنسب للعصر الطولونى محفور عليها أشكال طيور أو حيوانات محورة، منفذة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث.

ومن تلك التحف، حشوتان محفوظتان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢١٢]، بكل منهما شكل لحمامتين متقابلتين بينهما زخرفة نباتية، وقد لونت بعض تفاصيل الحمامتين باللون الأحمر والأزرق والأبيض، ويحد رقبتى الطائرين شريط به صف من حبيبات متجاورة (لوحة ٥٨)، والحفر فى هاتين الحشوتين منفذ بحسب طراز سامراء الثالث ذى الحفر المشطوف أو المائل[٢١٣]، كما أن العناصر النباتية التى على هيئة زهرة اللوتس والأوراق الجناحية ذات صلة وثيقة بمثيلاتها المنفذة على الجص والخشب فى سامراء.

كما يختفظ متحف اللوفر بباريس بحشوة خشبية أخرى، تنسب إلى العصر الطولونى[٢١٤]، تمثل زخرفتها طائراً محوراً، جناحاه وساقاه على هيئة فروع نباتية ونقوش حلزونية الشكل، وللطائر عنق طويل ويتدلى من منقاره ورقة نباتية (شكل ٢٩٣)، وهو شبيه إلى حد ما مع نقش لطائرين على حشوة خشبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تنسب إلى العصر الطولونى، كما أن هيئة المنحنيات فيها قريبة لتلك التى نفذت على إحدى الحشوات الخشبية، أسفل عتب أحد أبواب الجامع الطولونى[٢١٥]، وبالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف فى حشوة متحف اللوفر فإن هيئة بعض الزخارف النباتية وخاصة زهرة اللوتس ذات القرصين عند مفترق البتلات قريبة فى هيئتها لمثيلاتها على الجص والخشب فى سامراء.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوة من الخشب[٢١٦] تنسب إلى العصر الطولونى، عليها نقش شديد التحوير يبدو من الوهلة الأولى أنه يمثل طائرين متدابرين حوِّر جناحيهما وساقيهما على هيئة لفائف نباتية (لوحة ٥٩)، فى أسلوب قريب من حشوة اللوفر السابق وصفها، على أن المتأمل لحشوة متحف الفن الإسلامى هذه، قد يجدها تمثل أيضاً رأس أسد، ورغم شدة التحوير فيها فمن المستطاع تمييز العينين والأنف والشاربين، بل والمعرفة أيضاً. وعلى أية حال فبالإضافة إلى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف فى هذه الحشوة، فيبدو تأثير سامراء عليها أيضاً من حيث الموضوع، إذ عثر على حشوة خشبية فى قصر الجوسق الخاقانى بسامراء، عليها نقش لطائرين يخرجان من بين المراوح النخيلية فى أسلوب قريب من حشوة متحف الفن الإسلامى[٢١٧]، كما يبدو تأثير سامراء أيضاً واضحاً فى هيئة أزهار اللوتس الثلاثية البتلات، ذات الثقبين عند مفترقها. وفى حالة ما إن كان هذا

النقش يمثل رأس أسد، فيجب أن يُردّ أيضاً وبشكل مباشر إلى التأثر بفنون سامراء، حيث كان هذا النوع من الزخارف شائعاً على الجص في سامراء[٢١٨].

ومما ينبغى لفت الأنظار إليه أن سيادة طراز سامراء الثالث فى زخرفة الأخشاب خلال العصر الطولونى، لم تحل دون احتفاظ بعض التحف الخشبية التى ترجع إلى هذا العصر ببعض الأساليب التى كانت سائدة فى زخرفة الأخشاب قبل العصر الطولونى. أى متبعة للطراز الأموى. إذ يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوة خشبية[٢١٩] تحمل تاريخ سنة ٢٨٧هـ/ ٩٠٠م، قوام زخرفتها ثلاثة أسطر من كتابة بالخط الكوفى. وفى طرفيها سرتان، يشغل اليمنى منهما رسم غزالة بين فروع ووريقات نباتية حفرت هى والغزالة بتحوير وضعف وعلى مستويين. ومما لوحظ أن جميع هذه الزخارف لازالت تحتفظ بالطابع والأسلوب الأموى برغم ضعفه، وأن ذلك فى تاريخ يأتى بعد بناء الجامع الطولونى (٢٦٥هـ/٨٩٧م) الذى كان بناؤه بمثابة نقطة التحول نحو الأسلوب العباسى الذى نشأ ونضج فى سامرا. ووجود الزخارف الأموية فى الحشوة السابقة التى ترجع إلى نهاية القرن الثالث الهجرى/٩م، دليلاً على أن أسلوب سامراء لم يقض عليها، كما تدل أيضاً على بقاء رواسب من الأساليب الهلينستية والمسيحية فى زخرفة الأخشاب فى نهاية القرن الثالث الهجرى/٩م[٢٢٠]، وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت ضعف تلك الرواسب وندرتها.

ومما ورد وله صلة بالتحف الخشبية الطولونية إشارة تفيد بوجود ثمة تشابه بين زخارف بعض الحشوات الطولونية - شكل الطائر فى حشوة متحف اللوفر[٢٢١] (شكل٢٩٣)، وشكل الطائرين فى حشوة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢٢٢] (لوحة ٥٩)- مع زخرفة لطائر على تحفة برونزية من الفن الاسكنديناوى عثر عليها فى جزيرة جوتلند بالسويد[٢٢٣] (شكل٢٩٤) وخاصة فى أسلوبهم القائم على الحركات الدائرية والمنحنيات الملتوية على هيئة ليات. ومما يلاحظ أن تحفة جوتلند تسبق فى تاريخها التحفتين الطولونيتين بحوالى قرنين من الزمان. كما ورد أيضاً ما يفيد بأن أسلوب رسم الطيور فى الحشوات الطولونية السابقة- القائم على الأسلوب المتماوج- قد طبق على عناصر زخرفية حيوانية فى تحف من البرونز الدانوبى خلال القرن السادس الميلادى، كما هو واضح فى بعض التحف البرونزية المحفوظة بمتحف بودابست بالمجر. وقد فُسر هذا التشابه بتقارب الظروف التى عاش فيها العرب وأهل تلك المناطق من أوربا- خضوعهم لحياة الترحل- فنتج فن خضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به[٢٢٤]. هذا وقد شككت دراسة الصلات الحضارية بين مصر وأهل تلك المناطق من أوربا فى صحة ذلك الاستنتاج، ورجحت أن الحلقة المفقودة بين التحف الطولونية والأوربية، ربما كانت تكمن فى الشعوب التركية وفنونها، حيث كان لأهل تلك الشعوب علاقات قوية مع كل من العراق ومصر من ناحية ومع شرقى وشمال أوربا من ناحية أخرى[٢٢٥]. وقد تتضح هذه الصورة بشكل أكثر عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الزخارف الجصية. إذ سنتطرق إلى تشابه بعض زخارف سامراء مع بعض الزخارف التى وصلتنا من هذه المناطق فى أوربا.

أما وإن انتقلنا إلى دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على التحف الخشبية بمصر خلال

العصر الفاطمي، فكان من الطبيعي - كما سبقت الإشارة- ألا تنقطع الأساليب التقنية والزخرفية التي كانت سائدة من قبل بمجرد وصول الفاطميين إلى مصر، إذ استمرت الأساليب الطولونية المشبعة بالتأثيرات السامرائية فترة من الزمن(٧٢٦) حتى تكون الطراز الفاطمي الجديد، وقد قدر لتلك الأساليب أن تسود في زخرفة الأخشاب الفاطمية حتى أوائل القرن الخامس الهجرى/ ١١م(٧٢٧)، وأطلق على فترة القرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١م طراز الانتقال(٧٢٨) أي الانتقال من الطراز الطولوني السامرائي إلى الطراز الفاطمي.

ويعد الباب الذى صُنع للجامع الأزهر في عهد الخليفة الحاكم بأمر الله، المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٧٢٩)، والذى ينسب إلى عام ٤٠٠هـ/١٠١٠م - تاريخ تجديد الخليفة الحاكم لهذا الجامع- أحد النماذج الفاطمية المبكرة التي توضح استمرار طراز سامراء الثالث في أوائل العصر الفاطمي، إذ يلاحظ في زخارف بعض حشواته استمرار أسلوب القطع المشطوف (اللوحات ٦٠أ، ب، ٦١) الذي تميز به الطراز الطولوني(٧٣٠)، هذا بالإضافة إلى أن بعض الحشوات المستطيلة في هذا الباب محفور عليها تفريعات من الفروع النباتية العباسية الأسلوب التي تكون أشكالاً متقابلة(٧٣١).

ومن تلك النماذج أيضاً حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(٧٣٢) ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى/ ١١م، تمثل رأسي فرسين متدابرين في وضع متماثل (لوحة ٦٢، شكل ٢٩٥)، ويلاحظ فيها أن أسلوب الحفر لايزال يحتفظ برواسب من أسلوب طراز سامراء الثالث(٧٣٣)، كما أن بعض عناصرها النباتية منفذة بحسب الأساليب العباسية التي كانت شائعة في مصر خلال العصر الطولوني.

كما وصلتنا عدة نماذج من الأخشاب الفاطمية ترجع إلى النصف الثاني من القرن الحادى عشر الميلادى والرابع الأول من القرن الثاني عشر الميلادى، تظهر بها أيضاً بقايا من الطراز الطولوني المتأثر بأسلوب سامراء الثالث، ومنها على سبيل المثال باب خشبي(٧٣٤) (اللوحتان ٦٣، ٦٤) وعدة ألواح(٧٣٥) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عثر عليها في مجموعة قلاوون، وترجع في الأصل إلى القصور الفاطمية (اللوحتان ٦٥، ٦٦، الأشكال ٢٩٦- ٢٩٨)، وألواح عثر عليها في مدفن شجرة الدر (٦٤٨هـ/١٢٥٠م)، (الشكلان ٢٩٩، ٣٠٠)، وترجع في الأصل إلى العصر الفاطمي، وكذلك عدة حشوات خشبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة(٧٣٦) (لوحة ٦٧)، إذ لاتزال الزخارف النباتية فيها تحتفظ بظاهرة تلاصق العناصر والحفر المشطوف، مع استمرار بعض العناصر الزخرفية ذات الأصل السامرائي(٧٣٧).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن التكوين الزخرفي في ألواح قلاوون (شكل ٣٠١)، وألواح شجرة الدر (شكل ٣٠٢) قوامه شريطان ضيقان من أعلى ومن أسفل يحصران شريط أوسط عريض مقسم إلى مناطق هندسية سداسية أشبه بمستطيلات أفقية مدببة الطرفين بالتبادل مع نجوم ثمانية الرؤوس، أربعة منها مثلثة، وأربعة أنصاف دوائر في وضع متبادل(٧٣٨)، وصفها "زكي محمد حسن" بأنها جامات رباعية الشكل، وأشار إلى أن "جورج

مارسيه" نبه إلى أن هذه المربعات القائمة على إحدى زواياها والتى يقطع كل ضلع من أضلاعها قوس صغير إلى الخارج، قد ظهرت فى الزخارف الجصية التى كشفت فى سامراء. وأعتقد أنها انتقلت منها إلى زخارف العصر الفاطمى[٧٣٩]. وإذا صح ما ذهب إليه "مارسيه" بشأن تشابه تلك الأشكال الهندسية فى الأخشاب الفاطمية مع تلك التى كشف عنها فى زخارف سامراء الجصية. فليس من المستبعد أن تكون مثل هذه الزخارف قد عرفت أيضا فى مصر خلال العصر الطولونى بتأثير من زخارف سامراء، إذ يصعب الاعتقاد بأن تأثير زخارف سامراء التى ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، قد ظهرت فجأة وبدون وسيط فى زخرفة الأخشاب الفاطمية التى تنسب إلى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى/ ١١م.

ولعل أهم ما يميز زخارف الأخشاب الفاطمية السابقة التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر والربع الأول من القرن الثانى عشر الميلاديين[٧٤٠] هو انتشار رسوم الكائنات الحية من آدميين وحيوانات وطيور إلى جانب أشكال الكائنات الخرافية، وذلك بالإضافة إلى تنوع موضوعاتها التصويرية. وتعد ألواح بيمارستان قلاوون من أهم نماذج هذه الفترة، وقد تعددت الموضوعات التى نفذت عليها فنجد من بينها مناظر شراب وطرب ورقص وصيد، ومواكب حرب وتجارة وحج. ومن بين مناظر الشراب، ما يمثل أميرا جالسا على أريكة وفى يده اليمنى كأس، وفى اليسرى زهرة، وعلى رأسه عمامة ضخمة، وإلى يساره الساقى يصب الخمر فى كأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء. ومن مناظر الطرب؛ رسوم لمطربين أو مطربات وعازفين وعازفات يعزف بعضهم على القيثارة أو العود أو القانون أو الناى أو المزمار. ومن مناظر الرقص؛ رسوم لراقصين أو راقصات،يقف بعضهم فى وقفة تشبه لاعبى الشيش وفى يدى كل منهم أو منهن منديلا. كما نجد عرضا لشبه قتال بين رجلين أو لرقصة عسكرية تبدو كأنها قتال، بما يحمله كلا الرجلين من درقة وسيف. ومن مناظر الصيد؛ ما يمثل أمير يصيد بالباز أو يصيد أسدا وهو راكب فرسة أو يهجم عليه وهو مترجل شاهرا سيفه ويحتمى بترسه. ومن بينها رسوم طيور جارحة ومعها فريستها، كالغزال والبط. كما نجد أيضا رسوما لرجال تسير منفردة أو بجانب إبل عليها هودج أو أحمال من البضائع، أو رجلين يلبسان خوذتين وفى يد كل منهما رمح طويل، وأحدهما رابط فى ظهره درقة مستديرة. ومن بينها كذلك أشكال لكائنات خرافية أهمها أبو الهول، ورسوم كائنات لها جسم طائر ورأس امرأة، وذلك بالإضافة إلى رسوم طيور وحيوانات مختلفة كالباز والطاووس والتيس والأرنب[٧٤١]. ومما يلفت النظر أن كثيرا من هذه الموضوعات التصويرية أو العناصر الزخرفية ذات صلة بمثيلاتها المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

ولعل أهم ما أثير حول تلك الموضوعات التصويرية التى شاعت فى زخارف الأخشاب الفاطمية- فى المرحلة الثانية- هو محاولة كثير من مؤرخى الفنون الإسلامية وغيرهم، لصق تلك الموضوعات بالفن القبطى، بل واعتبارها كانت إحياء له[٧٤٢]، بل وذهب البعض إلى أن الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون تدل

موضوعاتها الزخرفية ودقة صناعتها والتفاصيل الهلينستية والساسانية والبيزنطية على أنها صناعة قبطية، ولا يكاد الإنسان أن يفرقها عن مثيلاتها فى كنيسة دير البنات (ق ١١م)، فضلاً عن شدة شبه موضوعاتها الزخرفية مع مناظر الصيد والحيوانات فى حجاب كنيسة الست بربارة[٧٤٣].

وواقع الأمر أنه عند دراسة الموضوعات التصويرية على الأخشاب فى العصر الفاطمى فيجب ألا تُدرس بمعزل عن سائر الفنون التطبيقية فى هذا العصر، وقد سبقت دراسة ظاهرة انتشار رسوم الموضوعات الآدمية والحيوانية والكائنات الخرافية على الخزف الفاطمى بوجه عام والخزف ذى البريق المعدنى على وجه الخصوص، ووضح صعوبة رد تلك الظاهرة إلى التأثيرات القبطية، ومن ثم فمن الأنسب رد ظاهرة انتشار الموضوعات الحية والخرافية على الخشب الفاطمى إلى نفس أسباب ظهورها على الخزف[٧٤٤] - كما سيشار إلى ذلك فيما بعد- بل ومن الطبيعى أن تكون زخرفة الأخشاب التى استخدمت فى الكنائس القبطية قد سارت وفق نمط الزخرفة السائد فى العصر الفاطمى، لاسيما على مادة الخشب[٧٤٥]. وعلى الرغم من أن "ديماند" كان متعسفاً، إلى حد كبير فى حكمه القاطع على أن حجاب كنيسة الست بربارة كان من صناعة الفنانين الأقباط[٧٤٦] إلا أنه لم يستطع أن ينكر أن الثراء والتنوع فى زخرفة هذا الحجاب تعتبران من خصائص الأسلوب الفاطمى، بل ويرى أن زخارف هذا الحجاب "متأثرة بعض الشىء بالتقاليد القبطية" أى ينفى كون زخارف هذا الحجاب قد خضعت لتأثيرات قبطية قوية، بل والأكثر من ذلك أنه ذكر أن الزخارف الحيوانية "الفاطمية" فيه قد صنعت بطريقة أساسها الإتجاهات السائدة فى سائر بلاد العالم الإسلامى[٧٤٧]. مما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من أن زخارف الأحجبة فى الكنائس القبطية كانت تسير وفق الأساليب الزخرفية الفاطمية، وأنه إن جاز أن يكون هناك تأثيرات من جانب على الآخر فيرجح أن يكون التأثير قد وقع من الأساليب الفاطمية على تلك الأحجبة[٧٤٨]، ففى ثلاثة أحجبة فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة[٧٤٩]، تنسب إلى المرحلة الفاطمية الثانية (النصف الأول من القرن ١١م، الربع الأول من القرن ١٢م)، يلاحظ أن كثيراً من حشواتها تتبع نفس المميزات التى رأيناها فى حشوات الأبواب والألواح الفاطمية التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون، وخاصة من حيث التقسيم إلى مناطق هندسية نجمية وغيرها، بالاضافة إلى وجود بعض العناصر العراقية الأصل، إلى جانب عناصر الطيور والحيوانات، والرسوم الآدمية - التى جاء بعضها بطبيعة الحال يمثل موضوعات مسيحية- بل والأكثر من ذلك أن أحد هذه الأحجبة فى تلك الكنيسة قد احتوت زخارف بعض حشواته على عناصر متلاصقة لازال بها بقايا كثيرة من مميزات الطراز الطولونى[٧٥٠] كما هو فى التحف الخشبية الفاطمية التى ترجع إلى هذه المرحلة. ومن ناحية أخرى فإن زخارف وموضوعات حجاب كنيسة الست بربارة لاتختلف عن تلك التى مثلت على التحف الخشبية الفاطمية كالتى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون، بل ومع كثير من التحف الخزفية الفاطمية، وذلك من حيث تصوير مناظر البلاط؛ كالفارس الذى يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على أهبة الانطلاق، وذلك

بالإضافة إلى مناظر الطرب والرقص. ومناظر انقضاض الحيوانات المفترسة على حيوانات أليفة، وغير ذلك[٧٥١]، كما أن بعض الزخارف في هذا الحجاب. كالعنصر الذى على هيئة الطائرة "Kite- Shape" شبيه بزخارف مماثلة ظهرت محفورة في الحجر بالمئذنة الغربية لجامع الحاكم بأمر الله (٣٨٠-٤٠٣هـ/ ٩٩٠-١٠٣٣م)، وكذلك على الخشب في الوجه الخلفي لمحراب السيدة رقية[٧٥٢](فيما بين سنتي ٥٤٩و ٥٥٥هـ/ ١١٥٤-١١٦٠م) (لوحة٧٥).

ومن ناحية أخرى فمما يلاحظ أن الموضوعات التصويرية في الأخشاب الفاطمية قد امتازت بصفة الواقعية والطبيعية، كما تنوعت فيها الحركة. وامتازت بشدة العناية بالتفاصيل في الرسم مع الرقة في الحساسية الفنية[٧٥٣]، وهي مميزات يصعب البحث عنها في خصائص الفن القبطي الذى امتاز بالتجريد التام وبضعف رسومه وركاكتها[٧٥٤]. وبالإضافة إلى ذلك فمما لوحظ أيضاً إلى جانب ما تمتعت به رسوم الكائنات الحية- آدمية وحيوانية وطيور- والكائنات الخرافية، في الأخشاب الفاطمية، من حيوية وحركة ودقة وإتقان في الحفر- إلى حد كبير- فإن رسوم الحيوانات بوجه خاص قد دبت فيها الحياة والقوة والحركة مع بداية العصر الفاطمي. ثم أخذت في التطور ببطء حتى كمل نضوجها في النصف الثاني من القرن الخامس الهجرى/ ١١م، كما هو واضح على سبيل المثال في ألواح قلاوون[٧٥٥]. ثم تابعت سير تطورها في القرن التالي. وبطبيعة الحال لانستطيع نسبة تلك الطفرة التي حدثت في رسوم الحيوانات في العصر الفاطمي إلى التأثير القبطي، إذ من الثابت أن رسوم الحيوانات في مصر كانت تأخذ في الضعف كلما تأخرت عن نهاية العصر اليوناني الروماني "Greco - Roman" أو بداية العصر القبطي، ووصلت إلى العصر الإسلامي وهي على درجة كبيرة من الضعف استمرت طوال فترة الانتقال، كما هو واضح في زخارف النسيج والخشب والخزف[٧٥٦].

فربما يدل ما سبق على أن هناك عوامل خارجية كان لها دور في ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية وتطورها في الأخشاب الفاطمية. وعلى أية حال فإن كان هناك اتجاه يميل إلى رد الموضوعات التصويرية التى حفرت على الخشب الفاطمي إلى الفن القبطي[٧٥٧]، فهناك اتجاه آخر يعتقد بأن ظاهرة شيوع الكائنات الحية في الخشب وغيره من الفنون التطبيقية الفاطمية ذات صلة بالفن العباسي المبكر الذى ظهر في سامراء[٧٥٨]، كما أن هناك اتجاه ثالث يربط ما بين شيوع هذه الظاهرة في العصر الفاطمي وفنون شمال أفريقيا في العهد الفاطمي ثم في عهد بني زيرى، إذ من المؤكد أنهم قد استخدموا بتوسع كبير رسوم الكائنات الحية في منشآتهم بشمال أفريقيا، ووصلنا ما يفيد استخدامهم لأشكال أسود منحوته في أبواب مدينة المهدية، كما وصلنا من أطلال مدينة صبرة المنصورية قطع منحوته في الجص، توضح طيور ممسكة في فمها بحبات بيضاوية الشكل، كما وصلنا عن أطلال قلعة بني حماد منحوتات تبين أشكال أسود، وذلك بالإضافة إلى ما وصلنا من حفائر صبرة المنصورية من أشكال لآدميين يتبارزون بالسيوف. وإلى جانب ذلك فقد وصلنا من مدينة المهدية نقش بارز على الرخام يمثل أميراً جالساً في منظر شراب ويستمع إلى موسيقى يعزف على العود[٧٥٩](شكل ٣٤). ومن ناحية أخرى فليس من المستبعد أن يكون

هناك دور لأشكال الكائنات الحية المنفذة على التحف العاجية الأموية بالأندلس في ظاهرة شيوع الكائنات الحية في الفنون الفاطمية بمصر، كما سيتضح فيما بعد

ومما يجب ملاحظته أن أكثر الموضوعات التصويرية شيوعا على الخشب الفاطمي. والتي تمثل حياة البلاط من مشاهد شراب وموسيقى ورقص وصيد ومصارعة. كانت ذات أصول رافدية أو فارسية[٢٦٠]. وكانت من الموضوعات المألوفة في الفن الساساني[٢٦١]. وبطبيعة الحال فهناك حلقات اتصال بين تلك الموضوعات ذات الأصول الساسانية وبين ظهورها في العصر الفاطمي. وإذا كان من الطبيعي الاتجاه نحو العراق كأحد أهم حلقات الاتصال بين الفن الساساني والفن الفاطمي،- إذ كانت الفنون العراقية مشبعة بالتأثيرات الساسانية - فلا نستطيع أن نغفل في هذا المجال دور شمال أفريقيا والأندلس، إذ أن بعض الموضوعات التصويرية التي ظهرت في الأخشاب الفاطمية ذات صلة وثيقة بموضوعات وصلتنا منهما. وقد كانت معظم تلك الموضوعات في فنون الأندلس وشمال أفريقيا، ذات صلة وثيقة بالفنون العباسية بالعراق، ويرجع كثير منها إلى أصول فارسية[٢٦٢].

ومما لاشك فيه أن انصهار العناصر ذات الأصول الساسانية في بعض الفنون الإسلامية، وخاصة في العراق على وجه التحديد، تجعل من الصعوبة بمكان، تحديد دور تأثير العراق المباشر في هذه العناصر، فإذا جاز لنا في بعض الأحيان الإقرار بأن بعض العناصر ذات الأصول الساسانية قد وفدت من العراق إلى مصر، ففي أحيان أخرى لايمكن وصف تلك العناصر إلا بأنها ذات أصول (أو تأثيرات) ساسانية.

وفي نفس الوقت يجب ألا نغفل العلاقات القوية والمباشرة التي ربطت ما بين مصر في العصر الفاطمي وإيران، فمن الطبيعي أن تكون إيران أحد أهم المعابر التي أسهمت في نقل العناصر ذات الأصول الساسانية إلى مصر في العصر الفاطمي - وقد سبقت مناقشة مثل تلك القضايا عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف في العصر الفاطمي- ويهمنا أن نؤكد أن ما يمكن أن يذكر من تأثيرات على أحد المواد في عصر ما، يجوز تطبيقه على مادة أخرى، وقد سبقت الإشارة إلى أن كثيراً من العناصر والموضوعات التي مثلت على الخزف الفاطمي كمناظر الصيد والانقضاض، والكائنات الخرافية وغيرها، من الأفضل اعتبارها تأثيرات إيرانية إسلامية على الخزف الفاطمي، إذ أنها كانت شائعة في الفنون الإيرانية المعاصرة للفاطميين، وإن كنا نقر في نفس الوقت بأصولها الساسانية. كما شاع على هذه التحف الخزفية الفاطمية رسم الوجوه القمرية المستديرة ذات الوضعة الجانبية، وهي ذات صلة برسم الوجوه في تصاوير سامراء، وكذلك في التحف الإيرانية المعاصرة للفاطميين، ولها جذور في الفن الساساني. ولما كانت جميع تلك الخصائص السابقة قد ظهرت في التحف الخشبية الفاطمية، فينطبق عليها ما ذهبت إليه الدراسة من أنها تعد تأثيرات فنية إسلامية سواء أكان مصدرها إيران أو العراق أو أي قطر إسلامي آخر كشمال أفريقيا والأندلس، ولا يجوز اعتبارها تأثيرات ساسانية، إذ بعدت الشقة بين العصر الفاطمي والعصر الساساني، ولا غضاضة في اعتبارها عناصر وموضوعات ذات أصول ساسانية.

وعلى أية حال فإن الموضوعات والعناصر ذات الأصول الساسانية شاعت إلى حد كبير فى التحف الخشبية التى ترجع إلى المرحلة الفاطمية الثانية. كما هو فى الألواح والباب التى عثر عليها في بيمارستان قلاوون. أو في بعض الحشوات التى ترجع إلى نفس الفترة، ونجدها فى موضوعات الصيد والشراب والطرب. ومناظر الانقضاض (الشكلان ٢٩٦، ٢٩٧، اللوحات ٦٣، ٦٥، ٦٦)، وفى أشكال الكائنات الخرافية (اللوحتان ٦٤، ٦٥)، وفى الحيوانات المتقابلة التى يفصل بينها شجرة الحياة (شكل ٢٩٨)، أو فى الحيوانات المتدابرة التى تمتعت بشيء من الجفاف (شكل ٢٩٥) بحسب الأسلوب الإيرانى[٢٦٣]. وعلى الرغم من أن بعض تلك الموضوعات كانت معروفة فى الفن القبطى، فيبدو أنه من المجازفة اعتبارها إمتداداً لهذا الفن، بل الأكثر مجازفة الاستغراق فى اعتبار الموضوعات ذات الكائنات الحية فى الفن الفاطمى بوجه عام والأخشاب منها على وجه الخصوص متأثرة بالفن القبطى[٢٦٤]. ولعل ما يدفعنا إلى ذلك ما ذكره أنصار سيادة التأثيرات القبطية فى الأخشاب الفاطمية، من أن الموضوعات التصويرية التى كانت تزخرف المنتجات القبطية، كادت أن تختفى تماماً فى عصر الولاة وبخاصة فى التحف المنحوتة[٢٦٥]، وأنها ظهرت طفرة واحدة فى أخشاب العصر الفاطمى[٢٦٦]. بل وقد ذكر أن الرسوم الآدمية التى ظهرت تصور الحياة الاجتماعية والأعمال اليومية فى الأخشاب الفاطمية، ذات أسلوب فنى يتميز بالتأثيرات القبطية التى ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين[٢٦٧]، غير أن أسلوب النحت الفاطمى تميز عن الأسلوب القبطى بشيء من الحيوية والحركة والقرب من الطبيعة[٢٦٨]. ونحن نتساءل بدورنا ألا يلفت الانتباه ذلك الظهور المفاجئ لأشكال الكائنات الحية فى العصر الفاطمى؟ ألا يمكن رد تلك الظاهرة إلى تأثيرات فنية وفدت مع الفاطميين من بلاد المغرب، وقد كانت رسوم الكائنات الحية شائعة إلى حد كبير فى هذه البلاد[٢٦٩]- كما سبق الإشارة- ولم تكن قد تلاشت وعفا عليها الزمن كما هو فى الفن القبطى؟ ثم أنه كيف لزخارف ترجع إلى العصر الفاطمى من القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م أن تتأثر بأساليب قبطية ترجع إلى القرنين ٤-٥م، وقد كادت أن تنقطع حلقة الاتصال بين هذه وتلك[٢٧٠]، علاوة على أن أسلوب النحت الفاطمى قد تمتع إلى حد كبير بطابع الحيوية والحركة والقرب من الطبيعة، وقد افتقر الفن القبطى لتلك الخصائص.

وعلى أية حال فمن نماذج التحف الخشبية الفاطمية التى يمكن دراسة التأثيرات الفنية الوافد-علاوة على ما تقدم من أمثلة- حشوة محفوظة بمتحف اللوفر بباريس[٢٧١]، تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م، عليها زخرفة محفورة قوامها ماعز جبلى، يبدو منه قرن مزخرف بحزوز مائلة، والرسم قائم على أرضية من الزخارف النباتية، والماعز منفذ بأسلوب قريب من الطبيعة (شكل ٣٠٣)، وإن كان يتمتع بشيء من الجفاف فى أسلوب قريب من أشكال حيوانات مماثلة فى ألواح بيمارستان قلاوون (شكل ٢٩٨). ومما يلاحظ أن الماعز صور فى وضع جانبى، وبدا أحد قرنيه يخفى الآخر، وقد فسر بعض العلماء هذا الحيوان بأنه يشبه حيوان "القان - Licorne"- وهو حيوان أسطورى له جسم حصان كان القدماء يفترضون أن له قرناً وسط جبينه- كما يعتقد بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن

هذا الماعز لم يكن موجوداً بين الحيوانات المصرية، وأنه انتقل إلى الفن الفاطمى من الفن الإيرانى أو العراقى[٢٧٢].

كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس أيضاً بحشوة خشبية[٢٧٣] ترجع إلى مصر فى القرن الخامس الهجرى/ ١١م، تحتوى على ثلاثة موضوعات تبدأ من أعلى برجل جالس يعزف على قيثارة ذات وترين،في الوسط رجل واقف يمسك بعصا فى يده اليمنى، ومن أسفل ماعز جبلي، والرسم قائم على أرضية من زخارف نباتية[٢٧٤]. ومما لوحظ أن قيثارة الموسيقار ذات وترين، وهو نوع من الآلات تنسب إلى أصل إيرانى، وقد وجد مثل هذا الموضوع منفذُ على نموذج من الخزف ذى البريق المعدنى ينسب إلى العراق فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، ونموذج آخر من إيران يرجع إلى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٢٧٥]. على أنه يلاحظ أن نفس العازف الممسك بقيثارة ذات وترين وجد منفذٌ على صحن من الخزف الايرانى ذى البريق المعدنى (شكل ١١٠) يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٧٦]، وعلى كسرة من صحن خزفى ذى بريق معدنى من مصر تنسب إلى العصر الطولونى[٢٧٧] (شكل١٠٩).

ومن ناحية أخرى فهناك ثمة إشارة تفيد بتشابه الموضوعات التصويرية على الأخشاب الفاطمية مع الموضوعات التى تمثل حياة رجال البلاط المنفذة على المرمر فى العصر الغزنوى[٢٧٨] (٣٥١-٥٨٢هـ/ ٩٦٢-١١٨٦م). وتعطينا تلك الإشارة فكرة على أن المناظر التى كانت تمثل حياة البلاط فى التحف الخشبية الفاطمية، كانت تسير فى فلك الفن الإسلامى بوجه عام، وأنها لم تكن إحياء للفن القبطى كما توهم البعض.

وفيما له صلة بالفن الفاطمى بمصر والفن الغزنوى[٢٧٩] ما ورد عن تشابه الزخارف النباتية فى التحف الخشبية الفاطمية المبكرة، مع مثيلاتها المنفذة على بابين خشبيين محفوظين فى قلعة أجرا بالهند، أصلهما من قبر محمود الغزنوى[٢٨٠] (ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م). ومما لاشك فيه أن هذا التشابه يرجع لكون الزخارف فى البابين الغزنويين قد نفذت بحسب طراز سامراء الثالث[٢٨١]، كما أن الزخارف الفاطمية تعد إمتداداً للأساليب الطولونية المشبعة بتأثير طراز سامراء الثالث أيضاً.

هذا وقد شاع منذ بدايات العصر الفاطمى بمصر أشكال لمحاريب خشبية صغيرة، يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة كبيرة منها[٢٨٢]، ومنها ما هو موزع على بعض المتاحف العالمية، كمتحفى بناكى بأثينا، واللوفر بباريس[٢٨٣].

والقاسم الأكبر من هذه المحاريب مزخرف بأشكال عقود محمولة على أعمدة ذات تيجان وقواعد رمانية الشكل، كما تحتوى على نصوص كتابية بخط كوفي، تتضمن البسملة وأسماء النبى ﷺ،وعلى، والحسن، والحسين، وباقى أسماء أئمة الشيعة الإسماعيلية (اللوحتان ٦٨، ٦٩). وقد اختلفت آراء علماء الفنون الاسلامية فى تحديد الغرض من هذه المحاريب، فمنهم من اعتبر أنها صُنعت بغرض الزينة، لتعلق على الجدران الداخلية فى المنازل، أو أنها صنعت للتبرك بها فى هذه المنازل، كما يرى البعض بأنها كانت توضع أمام المصلى فى المنزل، فلا يقطع أحد صلاته، وأن الفاطميين كانوا يعتقدون بأن الصلاة

لاتصح إلا أمام محراب حقيقى[٢٨٤].

وأياً ما كان أمر هذه المحاريب الخشبية الصغيرة، فمن الثابت أنها تتصل بالمعتقدات الشيعية[٢٨٥]. ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمحرابين منها، أحدهما[٢٨٦] من بلاد الجزيرة ومؤرخ بسنة ٣٦٣هـ/٩٧٤م (لوحة ٧٠)، والآخر[٢٨٧] ينسب إلى العراق أو إيران فى القرن الرابع الهجرى أيضاً (لوحة ٧١). ومما ذُكر أن أحد هذه المحاريب الفاطمية (لوحة ٦٩) يشبه إلى حد كبير أحد المحاريب الحجرية التى كشف عنها فى المسجد الجامع بمدينة شيراز[٢٨٨].

ومن أهم هذه المحاريب الفاطمية، محراب محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢٨٩]، قوام زخرفته عقد مدبب يرتكز على عمودين حلزونيين لهما تيجان وقواعد رمانية الشكل. وبإطار العقد زخارف نباتية، ويتوسط العقد البسملة بخط كوفى زخرفت بعض حروفه بالتوريق والأزهار، أما إطار المحراب فيحتوى على كتابة بخط كوفى مورق ومزهر أيضاً، نصها: "محمد – على – الحسن – الحسين – على – محمد – جعفر – موسى – محمد – على – الحسن"، وبقاعدة المحراب كتابة قرأها زكى محمد حسن "القاسم"[٢٩٠] وقرأها "Weill" "القائم لحجة"[٢٩١] وقرأتها مايسة محمود "القائم بالله"[٢٩٢]. ويتفق الباحث تماماً مع القراءة الأخيرة، إذ لامجال لمقارنة الحرفين الأوسطين مع حرفى "الحاء" و "الجيم" فى كلمات "الحسن والحسين وجعفر" الواردة فى النص. وتكمن أهمية تلك القراءة فى أن هذا المحراب يحمل اسم الخليفة الفاطمى "القائم بأمر الله" (٣٢٣-٣٣٤هـ/ ٩٣٣-٩٤٥م) أى يرجع إلى فترة تواجد الفاطميين فى بلاد المغرب، وهو دليل آخر يؤكد أن الفاطميين قد نقلوا العديد من الأساليب والمظاهر الفنية من شمال أفريقيا إلى مصر. ومن ثم فيعتبر ظهور هذه المحاريب الخشبية الصغيرة فى مصر امتداد لاستعمالها فى شمال أفريقيا. وعلاوة على ذلك فمما لوحظ أن أسلوب الخط الكوفى فى هذا المحراب لم يصل إلى أسلوب الخط الكوفى المزهر المتطور الذى ظهر فى مصر خلال القرن الخامس الهجرى/ ١١م. مما يرجح نسبته إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، أى لعهد الخليفة القائم بأمر الله وليس لعهد الخليفة المستعلى "أبو القاسم" (٤٨٧-٤٩٥هـ/ ١٠٩٤-١١٠١م)، وذلك بالإضافة إلى أن الزخارف النباتية بإطار عقد المحراب، تعد امتداداً لطراز سامراء الثالث[٢٩٣]. ومن الجدير بالذكر أن أساليب سامراء عُرفت لدى الفاطميين منذ تواجدهم فى بلاد المغرب، وذلك كما هو واضح فى زخارف باب جامع سيدى عقبة بالقرب من مدينة بسكرة بالجزائر، والذى يُنسب إلى أعمال الخليفة الفاطمى المنصور (٣٣٤-٣٤١هـ/٩٤٦-٩٥٣م)، فزخارف هذا الباب قريبة من زخارف سامراء التى ترى تزين أعلى بواطن بعض العقود بالجامع الطولونى[٢٩٤].

وللتأثيرات الفنية الوافدة أهمية خاصة فى زخارف أخشاب أواخر العصر الفاطمى، وهى المرحلة الثالثة التى ترجع إلى الربع الثانى والثالث من القرن السادس الهجرى/١٢م. ويبدو أن هذه التأثيرات واضحة إلى حد كبير فى ظاهرة تجميع الحشوات الخشبية التى شاعت فى هذه الفترة، وإن كان يشوب هذه التأثيرات كثير من الغموض فيما

يتعلق بعودة الكثير من الأساليب والعناصر الهلينستية والبيزنطية فى هذه المرحلة. وفيما يتعلق بظاهرة تجميع الحشوات، فنجدها ممثلة فى محراب كان أصله فى ضريح السيدة نفيسة (لوحة ٧٢)، ومحفوظ حالياً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٧٩٥]، وهو ينسب إلى أعمال الخليفة الفاطمى الحافظ حين قام بتعمير هذا الضريح فى سنة ٥٤١هـ/١١٤٥-١١٤٦م[٧٩٦]، ونجد نفس هذه الظاهرة بشكل أكثر تطوراً فى محراب كان أصله بضريح السيدة رقية (لوحة ٧٣)، ومحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٧٩٧] (لوحة٧٣) ويتضمن نصاً تذكارياً يشير إلى أن السيدة "علم" زوجة الخليفة الآمر بأحكام الله هى التى أمرت بصنعه لضريح السيدة رقية وهو ينسب إلى ما بين عامى ٥٤٩و ٥٥٥هـ/ ١١٥٤-١١٦٠م[٧٩٨]. كما ظهرت الحشوات المجمعة أيضاً فى منبر الجامع العمرى بقوص، والذى يحمل نصاً تذكارياً باسم الخليفة الطفل الفائز بنصر الله ووزيره الصالح طلائع بن رزيك وتاريخ سنة ٥٥٠هـ/١١٥٥م[٧٩٩].

وعلى الرغم من اتفاق معظم مؤرخى الفنون الإسلامية على اعتبار أن ظاهرة تجميع الحشوات التى ظهرت فى نهاية العصر الفاطمى بمصر، تعد إحدى التأثيرات الفنية الوافدة من بلاد الشام، إذ أن أقدم ما وصلنا ويحمل هذه الظاهرة هو منبر حرم الخليل بفلسطين الذى يرجع إلى سنة ٤٨٤هـ/ ١٩٠١-١٠٩٢م[٨٠٠]. فيرى آخرون أن تلك الظاهرة قد ابتكرت فى الغالب على يد النجار المسلم فى مصر ثم ذاعت فى سائر مناطق العالم الإسلامى[٨٠١]. وربما كان من الممكن الأخذ بهذا الرأى، إذا كان منبر حرم الخليل بفلسطين قد صنع فى مصر، إلا أن دقة رسم السيقان النباتية وحبات العنب والوريقات فيه، تحملنا على القول بأنه لم يصنع فى مصر، إذ أن صناعة النقش فى الخشب لم تتطور فيها فتصل إلى مثل هذه الدقة قبل القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٨٠٢].

ومن ناحية أخرى فيرى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن ظاهرة تجميع الحشوات الخشبية قد وجدت فى اليمن قبل غيرها من البلاد الإسلامية الأخرى، إذ استعملت فى الأسقف المزينة بالحقاق أو المصندقات[٨٠٣] كما هو واضح فى الجامع الكبير بصنعاء، والجامع الكبير بشبام، وجامع جبلة، وجامع ذى يشرق، والجامع الكبير فى زمار، وهى أمثلة ترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، بل ومن المرجح أن هذا الأسلوب- الحشوات المجمعة- ظهر فى اليمن قبل هذا التاريخ[٨٠٤]، وذلك ما يتضح من خلال ما ورد عن السقوف اليمنية فى المصادر التاريخية[٨٠٥]. ورغم صعوبة الأخذ بهذا الرأى نظراً لاختلاف هيئة المصندقات الخشبية فى الأسقف عن هيئة الحشوات الخشبية المجمعة المتعارف عليها- سواء فى المنابر أو المحاريب، أو فى أى جانب مسطح- فهناك ثمة إشارة تفيد بأنه من المعتقد ظهور الأسقف الخشبية المزينة بأسلوب المصندقات فى مصر خلال العصر الفاطمى بتأثير من اليمن، رغم أنه لم يصلنا منها نماذج من مصر نفسها[٨٠٦]. إلا أن المتأمل للسقف الخشبى الذى يغطى المجاز الأوسط فى الكابلا بلاتينا يجد صفين من زخرفة المصندقات النجمية الشكل بداخلها وريدات ملونة[٨٠٧].

وعلى الرغم من أن الباحث لايميل إلى الاعتقاد فى كون ظاهرة الحشوات الخشبية

المجمعة فى العصر الفاطمى تعد متأثرة بالمصندقات اليمنية. فليس من المستبعد أن هناك ثمة تأثيرات يمنية ظهرت فى الأخشاب الفاطمية بمصر. فعلى الرغم من أن "ربيع حامد خليفة" فى دراسته للمنابر اليمنية استخلص أنها فى مرحلتها الأولى قد تأثرت من حيث الشكل والزخارف بالطرز العباسية والفاطمية[٨٠٨]، فمن ضمن ما ذكره من هذه المنابر اليمنية منبر جامع ذمار، والذى يرجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى/١٠م، وأشار إلى أن جلسة الخطيب فيه لم تشتمل على جوسق، وكانت عبارة عن أربعة قوائم فقط يحصر الشرقى والغربى منها حشوة اتخذت حافتها العلوية هيئة عقد نصف دائرى، وأشار إلى أن هذا التكوين يذكرنا بمنبر جامع الحسن بن صالح بمصر- بالبهنسا- والذى يرجع إلى القرن السادس الهجرى/١٢م[٨٠٩] وربما يعنى ذلك أن هيئة منبر الحسن بن صالح بالبهنسا متأثر بهيئة منبر جامع زمار باليمن.

وقبل أن نترك المحاريب والمنابر الفاطمية، يهمنا أن نشير إلى أن العديد من حشوات المنابر الفاطمية، كمنبر الجامع الأقمر ٥١٩هـ/١١٢٥م، ومنبر مسجد دير سانت كاترين ٥٠٠هـ/١١٠٦م، وبقايا منبر الحسن بن صالح بالبهسنا من القرن ٦هـ/١٢م، قد جاءت مربعة الشكل وهى بذلك تتفق مع حشوات منبر جامع الزيتونة[٨١٠]، الذى يرجع إلى سنة ٢٥٠هـ/ ٨٦٤م[٨١١]. كما أن المحاريب الخشبية الفاطمية المتنقلة كمحراب الخليفة الآمر بأحكام الله المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٨١٢]، وكان أصله بالجامع الأزهر، ويرجع إلى سنة (٥١٩هـ/١١٢٥م)[٨١٣]، وكذلك محرابى السيدة نفيسة والسيدة رقية السابق الإشارة إليهما، يرجح أن مثل هذه المحاريب المتنقلة، متأثرة بشمال أفريقيا، إذ أن أقدم هذه المحاريب الخشبية وجدت بالمسجد الجامع فى القيروان بتونس[٨١٤]، وإن كان هناك ما يدل على أن المحاريب الخشبية المتنقلة عرفت منذ العصر الأموى فى بلاد الشام، بل ومن المعتقد أن هذا النوع من المحاريب سبق استعمال المحاريب ذات الحنايا التى يرجح أنها عرفت فى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك[٨١٥]. ومن ناحية أخرى فقد استعمل فى المسندين الجانبيين بمنبر مسجد دير سانت كاترين ٥٠٠هـ/١١٠٦م طريقة الزخرفة بالخشب الخرط[٨١٦] "Turned Wood" وهى طريقة كانت قد ظهرت من قبل فى منبر الحرم الإبراهيمى بالخليل ٤٨٤هـ/١٠٩١-١٠٩٢م[٨١٧]، كما يعتقد أن أول ظهور لها كان فى مقصوره المسجد الجامع بالقيروان التى صنعت بأمر الأمير المعز بن باديس أحد أمراء بنى زيرى أيام الخليفة الفاطمى المستنصر بالله فى سنة ٣٤١هـ[٨١٨]. وبالإضافة إلى ما سبق فيرى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن التأثيرات الأندلسية تتجلى فى الزخارف النباتية فى محرابى السيدة نفيسة والسيدة رقية، فأحدهما يضم تشبيكاً موشى بتوريقات تتفق تماماً مع التوريقات الأندلسية، والآخر تفككت فيه مواضع الاتصال بين أجزائه فى أسلوب غريب عن التكوين المشرقى المؤلف من مجرد أضلاع متعددة، وتميل فى أسلوبها إلى التكوين الأندلسى[٨١٩]. ومن ناحية أخرى فقد ظهر فى صندوق عاجى أندلسى محفوظ فى متحف "الفنون الزخرفية" بباريس، مؤرخ بعام ٣٥٥هـ تشكيل زخرفى قوامه عقود مدببة بشكل منكبى كل منها عبارة عن قاعدة مثلث رأسه المدبب يمتد إلى أدنى (شكل ٣٠٥).

وأن نص هذا التكوين الزخرفي ظهر فيما بعد في التفاصيل الزخرفية بمحراب السيدة رقية(٨٢٠) (لوحة٧٥).

أما فيما يتعلق بظاهرة عودة الأساليب والعناصر الهلينستية والبيزنطية في زخرفة الأخشاب الفاطمية في المرحلتين الثانية والثالثة- بصفة خاصة في المرحلة الثالثة- فتتضح في حفر الزخارف في مستويات متعددة أحياناً وتجسيم العناصر نفسها في تحدب أو تقعر أحياناً أخرى، وفي كيزان الصنوبر، وأوراق العنب الخماسية العادية، والأوراق النباتية بداخلها عنب أو صنوبر، وقرون الرخاء والعروق المزدوجة(٨٢١) (لوحة ٧٤)، بالإضافة إلى ما تمتعت به تلك العناصر من قرب إلى الطبيعة(٨٢٢)، وجلها تعد من الخصائص والمميزات التي وجدت في زخارف الأخشاب التي تنسب إلى مصر في العصر الأموي.

ومما لاشك فيه أن عودة الأساليب والعناصر الهلينستية والبيزنطية - بقوة- في زخرفة الأخشاب بمصر في نهاية العصر الفاطمي تعد ظاهرة جديرة بالاهتمام. وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تفسير تلك الظاهرة، فبينما يرى "بوتي" و"لام" أنها ترتبط بعوامل جاءت من خارج مصر ومن منطقة كانت تختزن الأساليب الهلينستية وتحفظها في حالة جيدة من القوة والحيوية- وحددا تلك المنطقة ببيزنطة- فيرى "فريد شافعي" ارتباط تلك الظاهرة بالعوامل والتقاليد المحلية، كما قام برصد تلك الظاهرة في زخرفة الأخشاب المعاصرة للفاطميين في بلاد الشام والعراق وفارس والمغرب الإسلامي، وأكد على عدم احتفاظ زخارف الأخشاب في تلك المناطق بالأساليب والعناصر الهلينستية، ومن ثم فهي لم تنتقل منها إلى مصر، وخلص بأن عوامل التطور في هذه المرحلة- الثالثة- كانت استمراراً للعوامل المحلية في المراحل السابقة مع اشتداد ساعد بقايا الأساليب البيزنطية والهلينستية وتزايد نشاطها بعد الركود، وخاصة في قسمي الزخارف النباتية ورسوم الكائنات الحية، بل والأكثر من ذلك أنه يرى إن كانت هناك تأثيرات خارجية فإنها قليلة غير واضحة لايقام لها وزن وليس لها أثر واضح في تطور التقاليد الزخرفية في الطراز الفاطمي في مصر(٨٢٣).

على أن الباحث وإن كان يتفق - إلى حد ما- مع فريد شافعي في رفضه للربط بين انتشار الظواهر الهلينستية والبيزنطية في زخارف الأخشاب الفاطمية وتلك التي في الشام أو العراق أو فارس أو المغرب الإسلامي(٨٢٤)، فإنه لايميل إلى رفض أية دور لبيزنطة في ذلك، كما يختلف معه في حكمه العام بأنه "إذا كان هناك تأثيرات خارجية فإنها قليلة غير واضحة لايقام لها وزن وليس لها أثر واضح في تطور التقاليد الزخرفية في الطراز الفاطمي في مصر"(٨٢٥).

وربما دفع الباحث إلى ذلك ما أشار إليه "فريد شافعي" نفسه من أن الرسوم الحيوانية قد أخذت تدب فيها الحياة والقوة والحركة منذ بداية العصر الفاطمي وذلك بعد ما كانت عليه من ضعف وقلة إتقان وإزدياد التصرف في رسمها خلال العصر القبطي وطول فترة الانتقال(٨٢٦)، ومن ثم يصعب إرجاع ما تمتعت به رسوم الحيوانات في الأخشاب من قوة وحيوية إلى تأثير التقاليد المحلية، بل إن ذلك قد يوحي بظهور تأثيرات فنية خارجية أسهمت فيما تمتعت به تلك الرسوم الحيوانية من الحيوية والقوة، وعلاوة على ذلك فمما

لوحظ أن تلك النهضة التى شهدتها الرسوم الحيوانية فى بداية العصر الفاطمى قد صاحبت ظاهرة انتشار الرسوم الآدمية والحيوانية فى الحفر على الخشب، ولا يميل الباحث إلى الاعتقاد بأن ذلك كان بتأثير من العوامل المحلية، إذ أن ما وصلنا من رسوم الكائنات الحية على الأخشاب القبطية تؤرخ بالقرنين الرابع والخامس الميلاديين، ثم تلاشت تلك الرسوم بعد ذلك وكادت أن تقتصر خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين على الرسوم الهندسية البحتة، ومع بداية العصر الإسلامى كانت السيادة للزخارف الهندسية والنباتية والكتابية دون غيرها من العناصر، حتى حدث الانقلاب فى تاريخ الزخرفة الإسلامية فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م باقتصار الزخرفة على كافة المواد وخاصة الجص والخشب على الزخارف النباتية المحورة والمحصورة فى الأشكال الهندسية[٨٢٧]، أو بمعنى آخر سيادة طرز سامراء التى تفتقد لأية صلة بالتقاليد المصرية المحلية. وعليه فلم تكن لرسوم الكائنات الحية فى مصر دور يذكر طول فترة خمسة قرون(٦-١١م).

ومن ناحية أخرى فإن دراسة ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية فى الأخشاب الفاطمية لاينبغى أن ينظر إليها بمعزل عن سائر أنواع الفنون التطبيقية الفاطمية الأخرى- وبخاصة الخزف- فمما لوحظ أن فريد شافعى لم يحاول الربط بين ظهور تلك الظاهرة فى الأخشاب والخزف- إلا فيما ندر- ولما كانت تلك الظاهرة قد شاعت متزامنة فى كلا النوعين (الخزف والخشب)، فمما لاشك فيه أن أسباب ظهورها فى الخشب هى نفس أسباب ظهورها فى الخزف، ولما كانت الدراسات المتخصصة فى الخزف قد ربطت ما بين شيوع رسوم الكائنات الحية فى الخزف الفاطمى بتأثيرات خارجية- عراقية أو أندلسية وشمال أفريقية-[٨٢٨] فمن الأولى رد ظاهرة شيوع الكائنات الحية فى زخرفة الأخشاب الفاطمية إلى نفس أسباب ظهورها على الخزف. وربما يؤيد ذلك أن النقطة الوحيدة التى ربط فيها "فريد شافعى" بين رسوم الكائنات الحية فى الأخشاب الفاطمية والخزف، ما ذكره من تمتع تلك الرسوم فى حجاب كنيسة الست بربارة بطابع الحيوية والدقة والحركة وهى تتفق فى ذلك مع عناصر الكائنات الحية المرسومة فى الخزف ذى البريق المعدنى أو المرسومة بالدهان العادى أو المحفورة تحت الدهان، المنسوب إلى مصر فى القرنين السادس والسابع الهجريين/ ١٢-١٣م[٨٢٩]. ولا تحتاج الدراسة إلى التأكيد على أن تلك الخصائص والمميزات التى أشار إليها "فريد شافعى" كانت مفتقدة فى الفن القبطى[٨٣٠]، بل وإنه أكد على ذلك بضعف الرسوم الحيوانية فى هذا الفن وقلة إتقانها[٨٣١]. ولما كان إتقان رسوم الحيوانات فى الخزف الفاطمى نسب إلى تأثيرات عراقية[٨٣٢] كما أن ما تمتعت به رسوم الطيور والحيوانات فى الخزف الفاطمى من قرب إلى الطبيعة مع تزويدها بطابع الحيوية والحركة. قد تنسب إلى تأثيرات صينية[٨٣٣]، وكانت نفس تلك المميزات قد ظهرت فى رسوم الخشب الفاطمى، فهذا دليل على أن رسوم الكائنات الحية فى الخشب الفاطمى، كانت تسير فى خط متواز مع رسوم الكائنات الحية فى الخزف الفاطمى المشبع بالتأثيرات الفنية الوافدة.

أما فيما يتعلق بأشكالية التأثيرات البيزنطية فى زخارف الأخشاب الفاطمية والتى

تتضح بوجه خاص في حجاب كنيسة الست بربارة، كما هو في الزخارف النباتية في أرضية حشواته، وفيما تمتعت به الرسوم الآدمية من دقة وصدق تصوير الطبيعة[٨٣٤]. كما تتضح في سحن الأشخاص في حجاب كنيسة أبي سيفين[٨٣٥]. وكذلك فيما ظهر من تصوير الوجوه المليئة بالانفعالات في المناظر المنفذة على الأخشاب الفاطمية[٨٣٦]. فبينما يرى "زكي محمد حسن" أن ذلك لايعني أن تأثير الفنون البيزنطية حدث حتماً في العصر الإسلامي، وخاصة.أن ذلك التأثير كان ملموساً في مصر قبل الفتح العربي[٨٣٧]، فيبدو أن "فريد شافعي" غير مقتنع تماماً باحتمال وفود تأثيرات بيزنطية على مصر في العصر الإسلامي ويرى أنه "ليس لدينا أي دليل مادي على وجود علاقات فنية واضحة محددة المعالم بين بيزنطة والعالم الإسلامي بوجه عام، وبينها وبين مصر بوجه خاص"[٨٣٨].

ويعتقد الباحث أن جزم "فريد شافعي" بعدم وجود دليل على علاقات فنية واضحةبين بيزنطة والعالم الإسلامي بوجه عام وبينها وبين مصر على وجه الخصوص، أمر يجب التعامل معه بحذر، كالحذر مما ذهب إليه بعض الباحثين من إنكار وجود تأثيرات بيزنطية على الفن الفاطمي بمصر وذلك لحالة العداء بين الفاطميين والبيزنطيين[٨٣٩]. ومما لاشك فيه أن أياً من الرأيين السابقين لم تتح طبيعة الدراسة التي أوردا فيها رأيهما هذا من التعمق في دراسة العلاقات المتشعبة بين مصر في العصر الفاطمي وبيزنطة ليقرا بحكمهما النهائي هذا. ولا نملك في هذا المقام إلا إحالة القارئ لما ورد في هذا البحث من دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر وبيزنطة في نقل التأثيرات الفنية الوافدة، ليقف على ما يمكن أن تلعبه تلك الصلات من تأثيرات فنية بيزنطية على مصر الإسلامية وخاصة خلال العصر الفاطمي.

وعلى أية حال فقد رفض "فريد شافعي" ما ذهب إليه "بوتي" و "لام" من وجود تأثيرات بيزنطية في زخارف حجاب كنيسة الست بربارة، وأشار أنه لو كان رأيهما هذا صحيحاً لما اقتصر تأثير بيزنطة على هذا الحجاب دون غيره وخاصة في نهاية القرن الرابع الهجري/ ١٠م، الذي ينسب إليه "بوتي" هذا الحجاب. بل ويرى عدم وجود ما ينبئ عن أي تأثير بيزنطي في التحف التي تؤرخ حتى منتصف القرن الخامس الهجري/ ١١م[٨٤٠] على أنه يلاحظ أن فريد شافعي نفسه قد صحح تاريخ حجاب الست بربارة ورفض ما ذهب إليه "بوتي" من نسبته إلى نهاية القرن الرابع الهجري/١٠م، وأقر في غير موضع بتأريخه في الربع الثاني من القرن السادس الهجري/ ١٢م[٨٤١]. وبناء على ذلك فيجب النظر إلى التأثيرات الفنية الوافدة عليه من منطلق أن يعود إلى القرن السادس الهجري/ ١٢م، وليس إلى نهاية القرن الرابع الهجري/ ١٠م. ولما كانت التأثيرات البيزنطية قد ظهرت جلية في رسوم الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/١١-١٢م[٨٤٢]، فإن وجود تأثيرات بيزنطية في زخارف حجاب كنيسة الست بربارة يعد أمراً طبيعياً وغير بعيد المنال.

ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت دراسة الصلات الحضارية بين مصر ومناطق التأثير الخارجي قد أعانت إلى حد كبير في تفسير أسباب ظهور بعض التأثيرات الفنية. فإن زخارف

بعض الأخشاب المحفورة، جاءت لتؤكد ما ذهبت إليه الدراسة من احتمال وجود ثمة تأثيرات لمناطق وشعوب قد يبدو من الصعب وجود دور لهم في النواحي الفنية الزخرفية. فمن الطريف أن متحف اللوفر بباريس يحتفظ بحشوة من الخشب[٨٤٣] ذات شكل سداسي، تنسب إلى مصر في القرن الخامس- السادس الهجريين/ ١١-١٢م، قوام زخرفتها رجل زنجي له وجه دائري وغير ملتح وذو أنف مفلطح وشفاه غليظة وعينان واسعتان، ويضع على رأسه عمامة صغيرة، ويرتدي رداءً طويلاً مزخرفاً بأشكال مراوح نخيلية، ويقوم الرجل بأداء حركة إيقاعية راقصة، وممسك في كلتا يديه بمنديلين (شكل ٣٠٤)، ويؤكد هذا الشكل على ما اشار إليه المؤرخون من وجود العديد من الراقصين السود في مصر خلال العصر الفاطمي[٨٤٤]، ومن المرجح أنهم كانوا من العبيد السودانيين[٨٤٥].

ونختتم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف الأخشاب المحفورة بما أشار إليه "ويج" من تشابه إحدى الحشوات الخشبية الفاطمية المحتوية على زخارف نباتية (أرابسك)، المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٤٦]، مع زخارف مماثلة وردت على تحفة اسكتديناوية سويدية مصنوعة من البرونز، محفوظة في المتحف الوطني في بودابست[٨٤٧]. وعلى الرغم من أن "ويج" أقر صراحة بأن الأرابسك "ينسب إلى العرب حقاً"، فإنه يشير إلى أن نفس المبادئ المحركة له نجدها في أقصى شمال أوربا وفي فن اسكتديناوية- كما هو في التحفة السويدية السابقة-، كما أنه يرى أن التشابه بين زخارف التحفة الفاطمية والسويدية، ترجع إلى أن تلك الشعوب (العرب والاسكنديناويين) خضعوا لنظام الترحل، ولذلك فإننا نشاهد في أعمالهم انبثاق فن خضع لمبادئ مشابهة، مصدرها غير مشعور به[٨٤٨]. ومن الجدير أنه سبقت الإشارة إلى تشابه أسلوب زخرفة بعض الطيور على تحف خشبية تنسب إلى مصر في العصر الطولوني (شكل ٢٩٣، لوحة ٥٩)، مع زخرفة لطائر على تحفة من الفن الاسكنديناوي عُثر عليها في السويد (شكل ٢٩٤)، ورجحت الدراسة أنه ربما كان للترك دور في التشابه بين زخارف التحف الطولونية والتحفة السويدية[٨٤٩]. فهل من الممكن أيضاً البحث عن دور للترك في هذا التشابه بين زخارف التحفة الخشبية الفاطمية والبرونزية السويدية؟ وخاصة أن زخارف التحفة الخشبية الفاطمية - رغم ما بها من تطور- لم تزل تحتفظ ببقايا من طراز سامراء الثالث المنسوبة إلى الفن التركي. ورغم صعوبة الإقرار بذلك فهو احتمال قائم، كاحتمالية ما ذهب إليه "ويج" من أن هذا التشابه يرجع إلى تشابه الظروف التي عاشها العرب وأهل شمال أوربا. وأياً ما كان الأمر فمما لاشك فيه أننا كثيراً ما نصادف أشياء لانملك إلا أن نسلم بها دون أن يسندها عادة دليل غير نتيجتها النهائية.

أما وإن انتقلنا إلى الأخشاب ذات الزخارف الملونة فقد وصلنا العديد من نماذجها، منها قطعتان محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ترجعان إلى القرن الأول الهجري/٧م، إحداهما[٨٥٠] عليها زخارف قوامها صف من رسوم أسماك مرسومة تارة متقابلة وتارة أخرى متدابرة[٨٥١]، أما القطعة الأخرى[٨٥٢]، فقوام زخرفتها مناطق دائرية تحدها من الخارج مربعات وبداخل إحدى الدوائر رسم نباتي من فرع ينتهي بثلاث دوائر صغيرة في

وضع هرمي على هيئة عنقود عنب مبسط. وفي دائرة ثانية رسم طائر يقطع ذيله إطار الدائرة، وبدائرة ثالثة سمكتان متجاورتان في وضع معكوس[٨٥٣]. ويتضح من خلال الرسم في القطعتين السابقتين استمرار الأساليب التي كانت سائدة في مصر قبل العصر الإسلامي. حيث يلاحظ شدة شبهها بالرسوم والزخارف الهلينستية والقبطية[٨٥٤].

وإذا كان من الطبيعي استمرار الأساليب والعناصر الهلينستية والقبطية في زخارف الأخشاب الملونة في بداية العصر الإسلامي، فمن الطبيعي أيضاً أن تتبع تلك الزخارف في الفترات اللاحقة الاتجاه العام نحو سيادة الأسلوب الإسلامي، والذي بدأ بوجه خاص في القرن الثالث الهجري/ ٩م، مع سيادة طرز سامراء، ومما يؤكد ذلك أنه وصلنا عدة ألواح خشبية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٥٥] زينت بزخارف ملونة بها عناصر من الطرازين الثاني والثالث، وهي ذات صلة وثيقة بمثيلات لها مرسومة بالألوان على ألواح عثر عليها في حفائر مدينة سامراء[٨٥٦].

ومن الجدير بالذكر أن سيادة طراز سامراء الثالث لم تقتصر على زخرفة الأخشاب بالحفر أو التلوين، إذ وصلنا من مصر عدة ألواح وأشرطة خشبية، تنسب إلى القرن الثالث الهجري/ ٩م، استخدم فيها أشرطة من الجلد المثبت على السطح بواسطة مسامير أو باللصق، وقد احتوت على زخارف من أشكال نباتية محورة وزخارف هندسية على شاكلة زخارف الأخشاب المحفورة في الطراز العباسي وزخارف جص سامراء من الطراز الثالث[٨٥٧]، ويضم متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة من هذه الألواح والأشرطة، منها جزء من لوح[٨٥٨] قوام زخرفته على الجلد أشرطة متعددة تأخذ في النهاية شكلاً مستطيلاً يملأ فراغ القطعة كلها. الشريط الأول يتكون من زخرفة نباتية تأخذ هيئة فروع ملتوية ومتكررة تلتف حول أضلاع المستطيل، يعلوه شريط آخر بداخله شبه كتابة عربية متكررة غير مقروءة، ثم شريط آخر أكثر اتساعاً تضمن وحدة زخرفية نباتية داخل أشكال بيضاوية، وهكذا تباعاً[٨٥٩]. ومما لوحظ أن الزخارف النباتية في هذا اللوح اتخذت شكلاً تجريدياً مماثلاً للزخارف المحفورة في أحد الألواح الخشبية بباطن أحد أبواب الجامع الطولوني (لوحة ٥٢)، المشتقة زخارفه من أحد الألواح الخشبية التي عثر عليها في سامراء[٨٦٠] والمنفذة بحسب طراز سامراء الثالث. كما نجد الزخارف النباتية المنفذة أيضاً بحسب طراز سامراء الثالث ماثلة في زخارف جلدية على لوحين خشبيين محفوظين بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٨٦١]. ويمكن مقارنة الوحدات النباتية المحورة في إحداها (لوحة ٧٦) مع الوحدات النباتية المحورة التي عثر عليها في الزخارف الجصية بالبيت الطولوني[٨٦٢]، وكذلك مع تلك التي وصلتنا من سامراء[٨٦٣].

ب- العاج والعظم:

كان من الطبيعي أن يستمر أسلوب الحفر والعناصر الزخرفية المستخدمة في مصر قبل الفتح الإسلامي سائدين في بداية العصر الإسلامي. وهو ما يتضح في التحف التي وصلتنا من العصر الأموي. والتي تقوم زخارفها على أوراق العنب وفروعه. بحسب ما كان شائعاً في الفن القبطي(٨٦٤).

ورغم قلة ما وصلنا من تحف عاجية وعظمية ترجع إلى العصر الطولوني، إلا أنه يعد دليلاً على أن سيادة طراز سامراء في الفن الطولوني. قد أصابت أيضاً فن زخرفة العاج والعظم في هذا العصر. إذ أن الزخارف المنفذة عليها ذات صلة وثيقة بزخارف طراز سامراء الثالث(٨٦٥).

وإذا كانت ندرة النماذج التي وصلتنا من التحف المصنوعة من العاج أو العظم في العصر الطولوني لم تقف حائلاً أمام الإقرار وباطمئنان بأن العناصر والأساليب الزخرفية في هاتين المادتين كانت تسير وفق الروح الفنية لهذا العصر، فإن القطع العديدة التي وصلتنا من العاج أو العظم المنسوبة إلى مصر في العصر الفاطمي تعطينا فرصة لدراسة التأثيرات الفنية المتنوعة التي شهدتها هاتان المادتان في هذا العصر.

وعلى الرغم من كثرة النماذج التي وصلتنا من التحف المصنوعة من العاج أو العظم في العصر الفاطمي، فإن ما توافر منها للباحث لايعينه على ما يعتقد من أن العناصر والأساليب الزخرفية التي اتَّبِعَتْ فيها كانت تتبع مراحل تطور الأخشاب في العصر الفاطمي، ومن ثم تتبع نفس التأثيرات الفنية التي شهدتها المراحل الثلاث في تطور الأخشاب الفاطمية.

وعلى أية حال فيحتفظ متحف بارجيللو "Bargello" بفلورنسا بست حشوات من العاج عليها رسوم قوامها مناظر طرب وموسيقى ورقص. إلى جانب مناظر تمثل الفلاحة من حرث وحصاد(٨٦٦). وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية اختلافاً بيّناً في تحديد القطر أو التاريخ الذي تنسب إليه هذه الحشوات، فبينما يرى "Pinder Wilson" أنها تنسب إلى العراق أو سوريا، يرى كلاً من "Gluck" و "Diez" أنها من مصر أو صقلية في القرن السادس الهجري/١٢م، كما نسبها "Marten" و "Sarre" إلى مصر أو وسط آسيا في القرن السابع الهجري/١٣م، وبينما يرى "Claude Cahen" أنها من مصر في العصر الفاطمي، فينسبها "Migon" إلى العراق في القرن السابع الهجري/١٣م(٨٦٧). أما "Dimand" فنسبها إلى مصر في العصر الفاطمي زمن الخليفة المستنصر بالله (٤٢٧-٤٨٧هـ/ ١٠٣٥-١٠٩٤م) ويرى أنها تمثل أسمى ما وصل إليه فن الحفر في هذا العصر(٨٦٨). وأخيراً يرى "زكي محمد حسن" أنها صنعت في صقلية خلال القرن السابع الهجري/ ١٣م. كما أنه لم يستبعد صناعتها في إقليم أوربي آخر، وروعي فيها تقليد المناظر الشرقية المصرية(٨٦٩). ويميل الباحث إلى الاعتقاد بأن حشوات متحف "بارجللو" قد صنعت في مصر خلال العصر الفاطمي، بل وليس من المستبعد كما يرى "ديماند" أنها صنعت في عهد الخليفة الفاطمي "المستنصر بالله". فمما لوحظ أن الموضوعات التصويرية بهذه الحشوات

لا تختلف كثراً عن الموضوعات التى نفذت فى ألواح بيمارستان قلاوون وحجاب كنيسة الست بربارة[٨٧٠]، وبالإضافة إلى ذلك فهى تتشابه معها فى أسلوب الحفر. كما تتفق أيضاً فى أسلوب حفرها مع القطع العاجية التى أخرجت من الحفائر فى مصر. والتى ترجع إلى العصر الفاطمى[٨٧١].

ومن ناحية أخرى فد وصلتنا مجموعة من أبواق الصيد موزعة على بعض المتاحف العالمية، يزخرفها رسوم لحيوانات وطيور ومناظر صيد فى دوائر وأشرطة[٨٧٢]. وقد اختلفت آراء مؤرخى الفنون الإسلامية أيضاً فى تحديد القطر الذى صنعت فيه هذه الأبواق فقد نسبها البعض إلى صقلية، بينما يرى آخرون أنها صنعت إما فى مصر أو العراق أو الأندلس[٨٧٣] على أن "زكى محمد حسن" يرى أن زخارف بعض هذه الأبواق وثيقة الصلة بالزخارف الفاطمية، مما يرجح أنها صنعت فى مصر، أو على أقل تقدير فى صقلية متأثرة بالأساليب الفنية الفاطمية، كما أنه لم يستبعد أن يكون الصناع فى الجمهوريات التجارية بشبه جزيرة إيطاليا قد قلدوها كما قلدوا غيرها من المنتجات الإسلامية فى ذلك العهد[٨٧٤]. ويبدو أن "ديماند" قد مال إلى هذا الرأى الأخير، متخذاً من وجود الموضوعات المسيحية ضمن زخارف بعض هذه الأبواق، دليلاً على صناعتها فى جنوب إيطاليا[٨٧٥]، على أنه من الصعب الركون إلى ما ذهب إليه "ديماند" فما أكثر الموضوعات المسيحية التى نفذت على مواد مختلفة فى مصر خلال العصر الفاطمى. وعلى أية حال فترى "سعاد ماهر" نسبة تلك الأبواق إلى مصر فى العصر الفاطمى، لاحتوائها على زخارف حيوانية وطيور وعناصر نباتية، تشبه تمام الشبه من حيث الأسلوب الفنى والتطبيقى، التحف العاجية والخشبية، بل والمرسومة على الورق والنسيج فى مصر خلال العصر الفاطمى[٨٧٦].

إن اختلاف العلماء فى تحديد موطن إسلامى ثابت لتلك التحف العاجية السابقة- رغم رجحان كفة نسبتها إلى مصر فى العصر الفاطمى لهو أبلغ دليل على وحدة الفن الإسلامى، ومما لاشك فيه أن التأثيرات الفنية كانت أهم عوامل هذه الوحدة. فحيرة العلماء فى نسبة تلك التحف إلى مصر أو العراق أو الأندلس أو حتى صقلية، يرجع فى المقام الأول إلى احتواء تلك التحف على العناصر والأساليب الزخرفية التى كانت سائدة فى تلك الأقطار مجتمعة، وأنه لو كان هناك قطر قد تفرد بعناصر وأساليب مستقلة- وظهرت فى تلك التحف العاجية- لما كانت هناك صعوبة فى نسبتها إليه بدون عناء ومشقة.

ومن الجدير بالذكر أن بعض مؤرخى الفنون الإسلامية يرون أن الموضوعات الزخرفية التى ظهرت ممثلة على حشوات متحف "Bargello" المرجح نسبتها إلى مصر فى العصر الفاطمى، والتى احتوت على مناظر للحياة الاجتماعية فى هذا العصر، هى استمرار للموضوعات التى حفرت على الحجر منذ العصر القبطى من القرن (٥، ٦م)[٨٧٧]. وهو نفس ما تردد من قبل بشأن موضوعات الحياة الاجتماعية فى ألواح بيمارستان قلاوون، حيث ذُكر أنها تشبه إلى حد كبير الألواح الخشبية القبطية التى ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين[٨٧٨]. على أن الباحث يرى أننا لسنا فى حاجة للرجوع إلى الوراء خمسة أو ستة قرون لنستشهد بأن موضوعات الحياة الاجتماعية المنفذة على الخشب أو

العاج الفاطمى تعدد إحياءً للفن القبطى[٨٧٩]. وقد كانت مثل تلك الموضوعات سائدة فى تاريخ معاصر للفاطميين فى كثير من مناطق العالم الإسلامى. ولعل خير ما يؤكد ذلك اختلاف آراء مؤرخى الفنون الإسلامية فى نسبة تلك الحشوات العاجية- ذات موضوعات الحياة الاجتماعية- إلى أحد الأقطار الإسلامية وخاصة الأندلس أو العراق بالإضافة إلى مصر.

ولعل من أهم القضايا التي يود الباحث لفت الأنظار إليها: هى طبيعة العلاقة بين الموضوعات التصويرية المنفذة على العاج فى مصر خلال العصر الفاطمى وتلك التى وصلتنا من التحف العاجية الأموية بالأندلس. فقد لاحظ الباحث أن بعض مؤرخى وباحثى الفنون الإسلامية يرون أن موضوعات الحياة الاجتماعية فى العاج الأموى بالأندلس مقتبسة من الفن الفاطمى فى مصر والعباسى فى العراق[٨٨٠]. وإذا ما نحينا - مؤقتا- دور العراق فى ذلك، فإن الباحث لايميل إلى الاعتقاد بأن تلك الموضوعات فى العاج الأموى بالأندلس مقتبسة من الفن الفاطمى فى مصر. وربما كان الفيصل فى تحديد ما إن كانت التحف العاجية الأموية متأثرة بالفن الفاطمى أم العكس، هو أسبقية ظهور تلك الموضوعات فيهما، كما سيتضح فى العرض التالى:

لن تتطرف الدراسة كما ذهب "إنتجهاوزن" من أن الحفر على العاج فى الأندلس كان فى النصف الثانى من القرن الرابع وأوائل القرن الخامس للهجرة/ ١٠-١١م، بينما كان فى مصر فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٨٨١]، ولن نسترسل كثيراً فى توضيح ما كانت عليه صناعة الحفر على العاج بالأندلس من ازدهار وإتقان منذ بداية القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٨٨٢]. وسنكتفى بتناول ظاهرة تمثيل موضوعات الحياة الاجتماعية فى العاج الأموى بالأندلس، وفى الفن الفاطمى بمصر.

ولعل من حسن الطالع أن مناظر الحياة الاجتماعية على العاج الأموى بالأندلس نراها ممثلة على علبة اسطوانية الشكل- محفوظة بمتحف اللوفر بباريس- مؤرخة بعام ٣٥٧هـ/٩٦٨م. أى قبل قيام الدولة الفاطمية فى مصر ٣٥٨هـ/٩٦٩م، ويوجد النص المحتوى على هذا التاريخ منقوش بالخط الكوفى حول الحافة السفلى لغطاء العلبة. ونصه: "بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمغيرة[٨٨٣] بن أمير المؤمنين رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلث مائة"[٨٨٤]. فماذا تحمل هذه العلبة من موضوعات الحياة الاجتماعية؟ إن السطح الخارجي للبدن الاسطوانى للعلبة يزدان بأربع جامات مثمنة الفصوص، تحصر إحداها بداخلها نقشاً يمثل فارسين يمتطيان جوادين متقابلين بينهما نخلة متعددة المراوح. يتدلى منها عراجين التمر، ويمسك كل من الفارسين بيده اليمنى بعض التمور بينما يمسك باليد اليسرى لجام الجواد، وعلى مؤخرة كل من الجوادين سنجاب ارتفع ذيله، وقبض بيده على ذيل صقر يتكئ برجليه على رأس الفارس، وتتمثل فى الفراغات الواقعة بين هذه الجامة والثانية الملاصقة لها بأعلى العلبة من الجهة اليمنى صورة نسر قد بسط جناحيه ونظر إلى طائر يشغل الفراغ العلوى. ويشغل الفراغ الأدنى نقش يمثل رجلين يتصارعان، أما فى الجهة اليسرى فتظهر صورة وحشين يفترسان غزالين، وبأدنى

العلبة من الجهة اليسرى نقش يمثل تيسين يتناطحان. أما الجامة الثانية: فيتمثل فـي وسطها نقش لأسدين متدابرين يثبان على وعلين رأساهما متدابرتان، وتفصل بينهما شجرة الحيـاة، وفي أعلى الصورة من جهة اليمين نقش يمثل صقرين متدابرين، وفـي أدناهـا صـورة حيوانين مجنحين. أما الجهة اليسرى فتظهر النقوش اليمنى من الجامة السابقة.

وفيمـا يتعلق بالجامة الثالثة: فيتوسطها من أعلى مجلس طرب وشـراب، إذ نـرى شخصين يجلسان القرفصاء، الأيمن منهما يمسك بمروحة والثاني يمسك بيـده اليمنـى قارورة، ويتوسطهما عـواد واقف على قدميه يعزف على أوتار عود، وبأدنى النقش شكل لأسدين متدابرين ذيل كل منهما يتخذ شكل مروحة نخيلية. وبأعلى الجامة من الجهة اليمنى نقش صيادين متدابرين يمسك كل منهما بصقر ويحمل بيده اليسرى سلاحاً،وبـأدنى النقش شكل تيسين متقابلين. ويشغل الجزء العلوى من الجهة اليسرى النقش الذى يمثل الصقرين المتدابرين السابق الإشارة إليهما، أمـا فـي الجزء الأدنـى فنجد شكل الحيوانـين المجنحين اللذين يشغلان أدنى الجامعة الثانية.

والجامة الرابعة يتوسطها صيادان متدابران يهاجم كل منهما وكراً للصقـور. وقـد وضحت في النقش طيات ثوبيهما، وبأدنى الجامة نقش يمثل حيوانين يلتهمان قدمـي الصيادين السابق ذكرهما. أما غطاء العلبة المقبب فيزدان بـأربع جامات مفصصة متشابكة تضم صوراً تمثل فارساً يحمل صقراً، وطاووسين متقابلين بينهما شجرة، وأسـدين متدابرى الجسم متقابلى الرأس، وغزالين متقابلين[885]، ويشغل الدوائر الصغرى الواقعة بين الجامات والمساحات المحصورة بينهما رسوم لطيور (لوحة ٧٧). ويتضح مـن خـلال هـذه العلبـة العاجية أن موضوعات الحياة الاجتماعية التى تمثل مجالس الطرب والشراب ومناظر الصيـد وغيرها من رسوم الكائنات الحية، كانت شائعة في الفن الأموى بالأندلس ليس قبل ظهورها في مصر خلال العصر الفاطمى فحسب، بل وقبل دخول الفاطميين إلى مصر. فـهل نستطيع بعد ذلك الاعتقاد بأن تصاوير موضوعات الحياة الاجتماعيـة فـي العـاج الأموى بـالأندلس كان مقتبساً من فن الفاطميين في مصر؟

ولم تكن علبة المغيرة- السابقة الوصف- المؤرخة بعـام ٣٥٧هـ، هـي المثل الوحيد للتحف العاجية الأموية بالأندلس التـى احتـوت علـى مناظر تمثل الحياة الاجتماعية، بـل وصلتنا عدة نمـاذج أخرى- مؤرخـة- تؤكـد أن تلك الظاهرة كـانت سـائدة فـي التحـف العاجية الأموية بالأندلس قبل شيوعها في الفن الفـاطمى بمصر. ونذكـر مـن هـذه النمـاذج علبـة اسطوانية الشكل محفوظـة بمتحـف "فكتوريا وألـبرت" بلنـدن، وهـي مؤرخـة بعـام ٣٥٩هـ/٩٧٠من، وعلى هذه العلبـة منـاظر شتى من صور الحياة الاجتماعية، فنرى عليها صورة رجل جالس في هودج محمولاً على ظهر فيل، وصـورة فـارس خـارج للصيد يحمـل علـى يده بازاً، وصـورة أمير جـالس علـى عرشه في جلسة شرقية وقد وقـف علـى جانبيـه خادمان، وفي أسفل غطاء العلبة نص كتابي بالخط الكوفـي ضـاعت بعض كلماتـه ومـا بقـي منها نقرأ فيه: "... ويمن وسعادة لزيـاد بـن أفلـح صـاحب الشرطة العليـا عمـل فـي سنة تسع وخمسين وثلثماية"[886]. ومن هـذه النمـاذج أيضاً صندوق مستطيل الشكل محفـوظ فـي

كتدرائية بمبلونا "Pampolna" بأسبانيا، عليه مناظر قوامها،صورة أمير له لحية طويلة، جالس على سرير يحمله حيوانان متعاكسان وقد وقف إلى جانبيه خادمان، كما نرى صورة لفرقة موسيقية تعزف على آلات مختلفة، وكذلك صورة شخصين جالسين أحدهما في جلسة شرقية والآخر قد مد ساقيه إلى الأمام قليلاً، كما نرى صورة فارسين راكبين فوق فيلين ويحملان السيوف والدروع، وصورة فارسين آخرين قد امتطيا صهوة جواديهما يتبارزان وقد حمل أحدهما رمحه ورفع الآخر درعه ليتقي الطعنة، ونرى من ضمنها أيضاً صورة أمير يصطاد وقد أمسك بإحدى يديه حربة غرسها في أسد هجم عليه وبالأخرى درع يحتمي به من أسد آخر همّ بافتراسه، وذلك بالإضافة إلى مناظر أخرى كثيرة تمثل فرساناً خارجين للصيد وقد حملوا البزاة على أيديهم، وصور حيوانات يفترس بعضها بعضاً. وفي أسفل غطاء الصندوق نص كتابي بالخط الكوفي، نقرأ فيه: "بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور وفقه الله مما أمر [بعمله] على يدى الفتى الكبير نمير بن محمد العامرى مملوكه سنة خمس وتسعين وثلث مائة"[887] ١٠٠٥م.

ومما سبق يتضح أن مناظر الحياة الاجتماعية التى شاعت فى الفنون الفاطمية بمصر خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، كانت مألوفة إلى أقصى حد وقد بلغت درجة عالية من الدقة والإتقان فى التحف العاجية بالأندلس خلال العصر الأموى (١٣٨-٤٢٢هـ). وبطبيعة الحال فإن ظهور تصوير مناظر الحياة الاجتماعية فى التحف العاجية الأموية بالأندلس كان فى تاريخ أسبق من شيوعها فى الفن الفاطمى بمصر،وخاصة على الأخشاب كما هو فى ألواح وباب بيمارستان قلاوون[888]، وفى حجاب كنيسة الست بربارة[889] وما يعاصرها من التحف العاجية. وحتى لو افترضنا جدلاً أن تصوير الحياة الاجتماعية كان موجوداً فى مصر فى أوائل العصر الفاطمى، فإننا نملك من التحف الأندلسية الأموية ما يؤكد رسوخ تلك الظاهرة هناك قبل دخول الفاطميين إلى مصر، وهو ما اتضح فى علبة المغيرة- السابق تناولها- والمؤرخة بعام ٣٥٧هـ.

بل وربما ترجعنا الأمثلة العاجية الأندلسية الأموية المبكرة، المنفذ عليها موضوعات البلاط أو الكائنات الحية بوجه عام، إلى إيجاد صلة بين موضوعاتها وموضوعات الخزف الفاطمى، إذ يربط بعض علماء الفنون الإسلامية منظر الفارس الصائد بالباز على صحن الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى (شكل ١٦٨)،وبين نفس هذا المنظر على العلبة العاجية الأندلسية المؤرخة بعام ٣٥٧هـ/٩٦٨م والتى تحمل اسم المغيرة بن عبد الرحمن الناصر. وكذلك على علبة زياد بن أفلح المؤرخة بعام ٣٥٩هـ/٩٧٠م[890]- السابق الإشارة اليهما-. كما يربط البعض الآخر منظر انقضاض الطيور الجارحة على الطيور الأليفة التى ظهرت على الخزف الفاطمى،بنفس الموضوع الذى ظهر على التحف العاجية الأموية بالأندلس[891]. وعليه فليس من المستبعد أن شيوع تصوير مناظر البلاط فى الفن الفاطمى. كمناظر الطرب والشراب والصيد وخلافه، التى ظهرت على الخزف والخشب والعاج، ذات صلة وثيقة بمثيلاتها المنفذة على التحف العاجية الأموية بالأندلس.

وإذا كان الباحث وفقاً لما توافر لديه من أدلة مادية يرى بوجودو دور ما لتصاوير الحياة الاجتماعية الممثلة على التحف العاجية الأموية الأندلسية- التى ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١م- فى شيوع تصاوير الحياة الاجتماعية فى الفن الفاطمى بمصر خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م. فيود أن يلفت الانتباه إلى أن تصاوير الحياة الاجتماعية فى التحف العاجية الأموية بالأندلس، كانت مشبعة بالتأثيرات الفنية العراقية، إذ كانت الموضوعات التى تمثل مناظر الصيد ومجالس الطرب والشراب، أو الصور التى تمثل متحاربين يتبارزان، أو صراع بين رجل وأسد، أو رجلين يركبان فيلين متقابلين بينهما شجرة، من الموضوعات الشائعة فى الزخرفة العباسية بالعراق، وذلك إلى جانب صور الحيوانات أو الآدميين المحصورة داخل جامات مستديرة أو مفصصة[٨٩٢]، فجميعها تكشف عن وجود تأثير فنى عراقى واضح المعالم[٨٩٣]. بل ومن المعتقد أن تلك التصاوير والزخارف قد ظهرت فجأة فى الأندلس بدون مقدمات سابقة، مما شجع على الظن أن ذلك كان بسبب انتقال مصنع عاج كامل من العراق إلى الأندلس[٨٩٤]، وذلك إلى جانب ما كان يحمله التجار والفنانون وطلاب العلم المترددين ما بين بغداد والأندلس، والذين كانوا يحملون معهم تحفاً إما للإهداء أو للاستعمال الشخصى أو للبيع، مما أدى إلى نشر الأساليب الفنية الزخرفية العراقية فى الأندلس، فظهرت على التحف العاجية كما ظهرت على غيرها من الفنون وخاصة الخزف والنسيج[٨٩٥].

وظهور دور لتصاوير الحياة الاجتماعية العراقية فى التحف العاجية الأموية بالأندلس، ربما يشجع على الظن أنه من الأولى اعتبار أن تصاوير تلك الموضوعات قد انتقلت من العراق إلى مصر، وواقع الأمر أنه لانستطيع إغفال دور العراق وغيرها من مناطق العالم الإسلامى كإيران وشمال أفريقيا فى شيوع تصاوير الحياة الاجتماعية فى الفن الفاطمى، وقد وضح هذا الدور على وجه الخصوص عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف الفاطمى، ولكن الظهور المكثف والمتنوع لتصاوير الحياة الاجتماعية فى التحف العاجية الأموية بالأندلس يزودنا ببعد آخر حول شيوع تلك الظاهرة فى الفن الفاطمى فى مصر بوجه عام وفى التحف العاجية والخشبة على وجه الخصوص.

وإذا كانت الدلالات الحضارية والفنية قد كشفت عوامل تأثر تصاوير الحياة الاجتماعية فى العاج الأموى بالأندلس بالمؤثرات العراقية، فإننا نملك من الأدلة ما يؤكد وجود علاقات وثيقة بين مصر فى العصر الفاطمى والأندلس فى العصر الأموى- رغم سوء العلاقات السياسية بين الجانبين- ومنها التجارة، وانتقال العلماء وطلاب العلم وغير ذلك[٨٩٦]. ونضيف هنا بعداً آخر ربما يكون له أهميته فى تفسير ظهور تأثير التحف العاجية الأموية الأندلسية على الفن الفاطمى بمصر، وخاصة على العاج. فمن المعروف أن مدينتا الزهراء وقرطبة كانتا مركزين لإنتاج التحف العاجية فى عهد الخلافة الأموية بالأندلس[٨٩٧]. ولدينا ما يؤكد اشتراك صناع وفنانين مصريين فى إنشاء هذه المدينة، ورجحت الدراسة اطلاعهم بدور فى نقل التأثيرات الفنية الأندلسية إلى مصر[٨٩٨]، وليس من المستبعد أن يكون لهم أيضاً دور خاص فى نقل بعض التحف العاجية الأندلسية أو أسلوبها الفنى الى مصر فى

العصر الفاطمي. ومن ناحية أخرى فقد أدت الفتنة التى احتدم نارها بقرطبة فى السنوات الأولى من القرن الخامس الهجرى، إلى تدمير هذه المدينة، مما أدى إلى اختفاء دور صناعة التحف العاجية وتفرق الصناع والنقاشين الذين كانوا يعملون بها فى خدمة البلاط الخلافى إلى مناطق آمنة من الأندلس، فعملوا على نشر تلك الصناعة فى أماكن أخرى بالأندلس، ومنها قونكة التى أنشأوا بها دار صناعة للتحف العاجية مستظلين فيها بحماية ملوك طليطلة. وقد وصلنا تحفتين عاجيتين من دار صناعتها، إحداهما تحمل تاريخ سنة ٤١٧هـ والأخرى تحمل تاريخ سنة ٤٤١هـ[٨٩٩]. ومن المعتقد أن سقوط قرطبة فى عام ٤٢٢هـ، لم يتح حدوث انتقال الفنانين منها إلى داخل الأندلس فحسب، بل من المرجح أنهم انتقلوا إلى مناطق أخرى خارج الأندلس. وقد أكد "مورينو" على أنه بعد سقوط الخلافة الأموية فى قرطبة اتسع الطريق أمام فن قرطبة بحيث تجاوز حدوده حتى بلغ مصر وربما بلغ أواسط آسيا[٩٠٠]، كما أن "Jenkins" فسرت ظهور التأثيرات الأندلسية فى الخزف الفاطمى بمصر بهجرة خزافين من مدينة الزهراء إلى مصر، عقب انهيار الخلافة الأموية عام ٤٢٢هـ[٩٠١]. وعليه فلدينا بعض الأدلة التى تؤكد أنه فى أعقاب انهيار الخلافة الأموية بالأندلس حدثت هجرات لبعض فنانيها إلى مصر، وليس من المستبعد أن يكون بينهم صناع ونقاشو التحف العاجية الذين كانوا يعملون فى دور الصناعة بها.

وعلى أية حال فمن الحشوات العاجية الفاطمية التى يمكن أن نتلمس فيها التأثيرات الفنية الوافدة. حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٩٠٢] ترجع إلى القرن السادس الهجرى/ ١٢م، قوام زخرفتها رسم لأمير ملتح جالس فى منظر شراب، ويرتدى ثوباً مزخرفاً بوحدة نباتية متكررة، وعلى جانبيه تابعان، وفى أسفل الشكل أسدان متقابلان (شكل ٣٠٦)، وبغض النظر عما حمله هذا الموضوع وزخرفة ثوب الأمير من صلة بتصاوير سامراء على الجص. فلهذا الموضوع صلة وثيقة برسم ورد على صندوق عاجى من الأندلس محفوظ فى كتدرائية "بمبلونا" بأسبانيا، مؤرخ بسنة ٣٩٥هـ، إذ نجد من بين زخارفه أيضاً صورة لأمير ملتح جالس على عرشه، وعلى جانبيه خادمان، وأسفل الشكل حيوانان متدابرى الجسم ومتقابلى الرأس[٩٠٣]. ومن ناحية أخرى فقد كان منظر الأمير الجالس وعن تحته أسدان من الموضوعات المألوفة فى الفن الإيرانى، ونجده على سبيل المثال فى صحن من الفضة محفوظ فى متحف "الارميتاج" ويرجع إلى القرن الرابع الهجرى/١٠م، كما نجده أيضاً على صحن من الخزف المعروف باسم "لقبى". محفوظ فى مجموعة متحف فكتوريتا القومى بملبورن، وينسب إلى إيران أو سوريا فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٩٠٤].

ومن التحف العاجية الفاطمية أيضاً، حشوة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٩٠٥] قوام زخرفتها رسم لكائن خرافى مكون من جسم أسد، وجناحى طائر، ورأس آدمى، يعلوها تاج ذى ثلاثة فصوص، ويلاحظ أن جناحيه على هيئة ورقة نباتية محورة (لوحة ٨٧) وعلى الرغم من أن أشكال الكائنات الخرافية المجنحة قد وصلتنا منفذة على تحف عاجية أندلسية من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٩٠٦] فيبدو أن الكائن الخرافى فى

الحشوة الفاطمية أقرب إلى شكل كائن خرافي ورد على تحفة خزفية من إيران في القرن الخامس الهجرى/ ١١م، وخاصة من حيث تكوينه والجناح الذى على هيئة ورقة نباتية محورة (شكل ١٩٨).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوة من العاج[٩٠٧] قوام زخرفتها كائن خرافي عبارة عن نسر ذى رأسين (شكل ٣٠٧). وعلى الرغم من أن بعض باحثي ومؤرخي الفنون الإسلامية ينسبون تلك الحشوة إلى العصر الأيوبى[٩٠٨] فيميل آخرون إلى نسبتها إلى نهاية العصر الفاطمى[٩٠٩]. وعلى أية حال فتكشف زخرفة هذه التحفة عن تأثر شديد بالمؤثرات الوافدة من شرق العالم الإسلامى، إذ من المعروف أن النسر ذى الرأسين كان من الموضوعات الزخرفية الشائعة التمثيل في شرق العالم الاسلامى وخاصة في العصر السلجوقى[٩١٠]، حتى أن شيوع تنفيذه في الفنون التطبيقية والعمائر والمسكوكات السلجوقية دفع بعض الباحثين إلى اعتباره شعاراً أو شارة للسلاجقة وأتابكتهم[٩١١].

وقبل أن ننهى حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على العاج والعظم، يهمنا أن نشير إلى نوع من العرائس المصنوعة من العظم[٩١٢]، وقد أشار "سعد الخادم" إلى إحدى هذه العرائس (شكل ٣٠٨) المنسوبة إلى "الفن القبطى المتأخر"، ولاحظ أن ملامح الوجه فيها تبعد كل البعد عن ملامح الوجوه القبطية التى وردت على تمثال من الفخار المصبوب الملون (شكل ٣٠٩)- يرجع إلى ما بين القرنين الثانى والرابع الهجريين/ ٨-١٠م- ومطابق للوجوه المرسومة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى والتى تتسم بالملامح الصينية التى تمتاز بالوجوه المستديرة والأصداغ العريضة، وذكر أن هناك احتمال بتأثر تلك العرائس المصنوعة من العظم بالفن الصينى، وخاصة أن هناك ثمة إشارات تفيد بأن من بين صادرات الصين منذ العصر البيزنطى حتى العصور الوسطى في أوربا عرائس من العاج وأخرى من الخزف الصينى، وأن الإقبال عليها كان شديداً في أوربا، ولم يستبعد أن تكون هذه العرائس المصرية المصنوعة من العظم هى محاولة لكسب الأسواق الأوربية الراغبة في هذه السلعة[٩١٣]. وبغض النظر عن عدم تحديد "سعد الخادم" عما إن كانت تلك العرائس المصنوعة من العظم تعد من المنتجات المصرية القبطية أو الفاطمية، إذ نسبها إلى منتجات "الفن القبطى المتأخر" وهو اصطلاح يصعب على الباحث تحديد مفهومه التاريخى، كما أنه قارنها بنموذج يرجع إلى ما بين القرنين الثانى والرابع الهجريين/٩-١٠م، وبالخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا عدة عرائس مصنوعة من العاج، منها اثنتان محفوظتان في مجموعة خاصة (الشكلان ٣١٠ أ، ب) نسبهما "Rice" بدون تردد إلى العصر الفاطمى، وأشار إلى أن الوشم الوارد على جسميهما مشابه لوشم على جسم سيدتين رسمتا على ورقتين ترجعان إلى العصر الفاطمى[٩١٤] (الشكلان ٣١١،٣١٢). ومما يلاحظ أن هاتين العروستين ليستا قريبتين في وجهيهما للوجوه الصينية التى تمتاز بالاستدارة والخدين المكتنزتين فحسب، بل إن قوامهما يميل إلى القصر والاكتناز كما هو معروف في الأجسام الصينية التى وصلتنا من التماثيل الصينية الخزفية التى ترجع بصفة خاصة إلى عصر أسرة "Sun"[٩١٥] (٥٨١-٦١٨م) وعصر أسرة "Tang"[٩١٦] (٦١٨-٩٠٦م).

المبحـــث الثـــالـــث

التأثيرات الفنية الوافدة على الحجر والرخام والجص:

وصلتنا كميات لا بأس بها من اللقى الحجرية والرخامية والجصية، من الفترة قيد البحث، ولعل من أهمها شواهد القبور(٩١٧) والتى تكشف نقوشها الكتابية عن جوانب لها مدلولات خاصة فى ميدان دراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

والدراسة ليست فى حاجة إلى التأكيد على أن توسع المسلمين فى استخدام شواهد القبور، يعد أحد الموروثات التى حملوها من موطنهم الأصلى، ولا يمكن رد انتشار استعمالها فى مصر الإسلامية إلى التقاليد المحلية، رغم أنها كانت معروفة لدى المصريين القدماء وعنهم انتقلت إلى المسيحيين (الأقباط)(٩١٨).

ويعنينا من أمر شواهد القبور جانبين، أولهما: الأسلوب الفنى للنقوش الكتابية. وثانيهما: ماحوته من زخارف(٩١٩).

وفيما يتعلق بالزخارف على شواهد القبور فتذكر "آمال العمرى" أن بعض الأبحاث القليلة التى تناولت زخارف شواهد القبور الإسلامية أشارت إلى صلتها بالفن الفارسى وما يرجع منها إلى الأصول الفنية الهلينستية، وأن بعضها الآخر أشار إلى أنها زخارف إسلامية جاءت فى صورتها الأولى أى أنها تعد أقدم هذه الزخارف- الإسلامية- وأنه لاعلاقة لها بالزخارف القبطية. وترى أن الدارس للزخارف على هذه الشواهد يلحظ أنها تمثل تطورا كبيرا عما جاءت عليه العناصر الزخرفية الأساسية فى الفنون السابقة عليها سواء أكان ذلك فى شكل العنصر أم فى التكوين الذى يمثل جزءا فيه. وأن السمات الفنية لهذه الزخارف من تحوير وتكرار وتماثل ودقة فنية وقرب من الطبيعة أحيانا تعد هى نفسها السمات الفنية التى تميز بها التكوين الزخرفى الإسلامى بصفة عامة(٩٢٠).

ويعد "Strzygowski" ممن يميلون إلى ربط زخارف شواهد القبور الإسلامية فى مصر بالفن الفارسى، إذ يرى أن زخارف بعض تلك الشواهد التى عثر عليها بالفسطاط تتشابه مع زخارف المنسوجات الحريرية الفارسية التى قلدت منتجاتها فى سوريا، ومن المحتمل فى مصر أيضا، ودلل على ذلك بزخارف قطعة من نسيج الحرير عثر عليها فى أخميم، (شكل ٣١٣) وهى محفوظة فى متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، وذكر أن الشريطين الجانبيين لهذه القطعة مزينان بزخارف نباتية على هيئة المراوح النخيلية والتى تتشابه مع زخارف شواهد القبور التى عثر عليها فى الفسطاط، كما أن الأفرع النباتية ذات السيقان الطويلة والشجيرات التى بمنتصف قطعة النسيج، تعد من الأشكال النمطية المستخدمة أيضا فى شواهد القبور التى عثر عليها فى الفسطاط، ونجد هذه الزخارف مرتبطة بالساق المتموج (الأشكال ٣١٤ أ، ب، جـ) وبالخط الجانبى (الشكلان ٣١٤ ب، ٣١٥)، كما أن الأفرع النباتية التى تظهر على النسيج نجدها ممثلة تماما على شواهد القبور (الشكلان ٣١٦ أ، ب)، وخاصة عندما يتصل التاج مباشرة بتموج المراوح النخيلية (شكل ٣١٦ جـ). كما أشار أيضا إلى قطعة من نسيج الحرير عثر عليها فى مصر (شكل ٣١٧)- محفوظة بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن- وتحتوى على زخرفة قوامها شجرة على هيئة الشمعدان تتصل بها المراوح النخيلية وأنصافها، ويرى أن نفس هذه الفكرة نجدها منفذة على بعض شواهد القبور التى عثر عليها

في الفسطاط[٩٢١] (شكل ٣١٦جـ).

ورغم ما أشار إليه "Strzygowski" من اتصال زخارف شواهد القبور بمصر الإسلامية بزخارف المنسوجات الحريرية الفارسية، فنستطيع أن نقر وباطمئنان أن زخارف تلك الشواهد كانت تسير وفق نمط الزخارف الإسلامية بوجه عام، فنجد على سبيل المثال أن الزخارف النباتية في أحد الشواهد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي[٩٢٢] (شكل ٣١٨) والمؤرخ بعام ٢٤٩هـ تتشابه مع الزخارف النباتية في الوسادات الخشبية بجامع عمرو بن العاص التي ترجع إلى أعمال عبد الله بن طاهر ٢١٢هـ، كما أن بعض شواهد القبور المحفوظة في متحف الفن الإسلامي[٩٢٣] والمؤرخة فيما بين عامي ٢٤٧هـ و ٢٦٢هـ، احتوت على زخارف نباتية محورة تتخذ طابعاً هندسياً (الأشكال ٣١٩- ٣٢٢) وهي تشبه في زخارفها وأسلوبها العام زخارف طراز سامراء الثالث[٩٢٤].

وإذا ما عرجنا إلى صلة شواهد القبور الإسلامية بشواهد القبور العربية في الجاهلية. فقد لوحظ أن شواهد القبور الإسلامية قد تميزت بوضع النص في إطار جميل يشتمل على أسطر متوازية منمقة، وهو نفس الأسلوب الذي كان يتبعه الأنباط[٩٢٥] في الحجر (مدائن صالح)[٩٢٦]. وفي الفاو[٩٢٧] أيضاً كان الكاتب الفاوي يعتني بالكتابة ويجعلها في إطار منمق جميل يحمل معلومات عن الفرد وقبيلته ويجمله أحياناً بكلمة "كهل" (معبود قرية الفاو) كما نمق المسلمون فيما بعد شواهد قبورهم أو النصوص التذكارية الهامة بوضع كلمة الله ومحمد[٩٢٨].

ومما يؤكد الصلة الوثيقة بين شواهد القبور الإسلامية وشواهد القبور العربية الجاهلية، أنه بتحليل الكتابات على أقدم شاهد قبر جاهلي، وهو شاهد قبر "امرئ القيس بن عمرو" المعروف بنقش "النمارة"[٩٢٩] (شكل ٣٢٣)، الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٣٢٨م، مع الكتابات الواردة على شواهد القبور الإسلامية، لا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف هذا الشاهد النبطي- شاهد امرئ القيس بن عمرو - اللهم إلا فيما ألحقه الإسلام من تغيير يتمشى مع روحه وتعاليمه، مما يعتقد معه بأن اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامي يرجع إلى أصل جاهلي نبطي[٩٣٠].

ويبدو أنه ليصعب دراسة التأثيرات الفنية الوافدة في النقوش الكتابية الواردة على شواهد القبور بمصر الإسلامية في الفترة قيد البحث، بدون إعطاء نبذة سريعة عن مصدر اشتقاق الخط العربي المنفذ به تلك النقوش،وخاصة أن تأثير المصدر الذي اشتقت منه الكتابات العربية سوف يصاحبنا في أغلب نقوش الشواهد التي اختيرت كنماذج لدراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

ومما لاشك فيه أن قضية أصل الخط العربي رغم ما أجرى فيها من دراسات وبحوث تعد من القضايا الشائكة[٩٣١]، والتي يُفضل أن ننأى عن الدخول في تفاصيلها، ويكفي أن نشير إلى أنه رغم تعدد النظريات حول المصدر الذي اشتق منه الخط العربي[٩٣٢] فقد بات من المتفق عليه أن الخط العربي مشتق من الخط النبطي[٩٣٣]، ولم يأت هذا الاتفاق إلا بعد دراسات عميقة ومقارنات دقيقة للنقوش النبطية والعربية التي وصلتنا من الفترة التي سبقت

الإسلام- كنقش زبد ٥١٢م (شكل ٣٢٤)، ونقش أسيس ٦٢٨م (شكل ٣٢٥)، ونقش حران ٥٦٨م (شكل ٣٢٦) ونقش أم الجمال الثانى (مطلع ق ٦م) (شكل ٣٢٧)- وتلك التى تعود إلى أوائل العصر الإسلامى[٩٣٤]. وكانت من أهم الأسباب التى حملت العلماء على الجزم بأن الخط العربى مشتق من الخط النبطى، هو شكل الحروف وعددها، وإلى أمور مشتركة متعددة أخرى تربط بين القلمين - النبطى والعربى- منها الفصل والوصل، وطريقة كتابتها، ثم عددها وترتيبها الأبجدى[٩٣٥]، وبالإضافة إلى ذلك الصلة الوثيقة التى جمعت أهل الحجاز وأبناء عمومتهم من الأنباط[٩٣٦] والتشابه الواضح فى أسماء الأعلام عند الحجازيين والأنباط، وكذلك وجود أثر النحو العربى فى النقوش النبطية[٩٣٧].

ويؤكد "خليل يحيى نامى" أن بلاد الحجاز كانت تعرف الكتابة النبطية، كما يرجح أنها كانت تستعملها فى شئونها التجارية، ومنها انتقلت إلى باقى المنطقة العربية وانتشرت فيها حتى صارت قلم الوثنيين وكتابة العرب القومية، وذلك فى نهاية القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الميلادى، وأن هذه الكتابة أخذت تتطور فى الحجاز تبعاً لحركة التجارة التى تحتاج إلى السرعة والاختصار ونتيجة للنهضة الأدبية التى قامت بها، حتى أصبحت الكتابة النبطية تعرف باسم الكتابة العربية وذلك فى أوائل القرن الخامس الميلادى[٩٣٨].

ومن الجدير بالذكر أن الخط الذى انتقل من الأنباط إلى الحجاز كان على صفتين: الخط اللين والخط اليابس[٩٣٩]، وأن الخط العربى منذ بدايته كان يكتب فى الحجاز بكلا النوعين[٩٤٠]، ومن المرجح أن الخط اللين الذى يميل إلى التدوير كان يستعمل لديهم فى التدوين السريع[٩٤١]، وأن الخط اليابس الذى يميل إلى التربيع كان يستعمل فى كتابة الشئون الهامة التى يراعى فى كتابتها التأنى والتؤدة، ومن المرجح أن كتّاب الوحى كانوا يكتبون القرآن فور نزوله على النبى ﷺ بالخط اللين لأنه أطوع لهم وأيسر عليهم حتى يلاحقوا النبى وهو يتلو الآية، ومن المعتقد أنه عند عودتهم إلى دورهم واستقرارهم فى مجلسهم كانوا يعيدون كتابة ما دوّنوه بالخط اللين فى حضرة النبى ﷺ بالخط اليابس أو الجاف[٩٤٢].

ومما سبق يتضح أن الخط العربى بصفتيه اليابسة واللينة كان مستخدماً فى الحجاز منذ ما قبل الإسلام. ومما لاشك فيه أنه منذ ذلك الحين وحتى بداية عصر الفتوحات الإسلامية يصعب نسبة الخط العربى لغير الحجاز، وقد أشار إلى ذلك "ابن النديم" حيث ذكر أن أول الخطوط العربية هو الخط المكى (نسبة إلى مكة) وبعده الخط المدنى (نسبة إلى المدينة المنورة)[٩٤٣]. وعلى الرغم من ذلك فقد نُسب هذا الخط فيما بعد إلى الكوفة[٩٤٤]، وربما يرجع ذلك إلى أن أهل الكوفة قد تفننوا فيه فى خلافة عمر بن الخطاب فأحسنوا هندسة أشكاله حتى امتاز بشكله عن الخط الحجازى فأُطلق عليه لفظ كوفى، كما أن ابتكاراتهم ازدادت فيه فى عهد الخليفة على بن أبى طالب[٩٤٥].

وواقع الأمر أنه لا غضاضة فى أن تكون الكوفة قد لعبت دوراً نشطاً فى تجويد وتطوير الخط العربى، وإن كان من الجائز على سبيل المجاز إطلاق لفظ "الخط الكوفى" على الخط العربى رغم أنه لم ينشأ بها، فيجب ألا يكون ذلك مدعاة لنكران فضل دور الحجاز

فى هذا الميدان الرفيع من ميادين الفنون الإسلامية. ويشير الباحث "محمد فهد" إلى أن بعض المستشرقين ومنهم كراتشكوفيسكى "Kratchkovskaya" قد حاولوا أن يثبتوا أن الخط الكوفى (اليابس) هو أصل الخطوط العربية وأن الخط النسخى (اللين) مشتق من هذا الخط الكوفى، ورفض الباحث هذا القول مدعماً رأيه بما سبقت الإشارة إليه من أن الخط اللين كان معروفاً إلى جانب الخط اليابس فى الحجاز منذ فجر الإسلام، ويرى أن الخط العربى بصورتيه (اليابسة واللينة) قد وردا إلى الكوفة من الحجاز(٩٤٦). ويشير إلى أن لمحاولة المستشرقين التأكيد على أن الخط الكوفى هو أصل الخطوط العربية هدف واضح هو إثبات أن العرب أصحاب بداوة وليس لهم أى دراية بعناصر الحضارة ومقوماتها(٩٤٧) وأن الفضل فى تعليمهم وتحضرهم يرجع أساساً إلى الأمم التى انطوت تحت لواء الإسلام بما لها من تراث حضارى وثقافى. ومن ثم فإن ازدهار الخط المعروف بالكوفى يرجع إلى الشعوب المتحضرة التى فتح العرب بلدانها بعد خروجهم من جزيرتهم(٩٤٨).

ومما لاشك فيه أنه إن كانت هناك محاولات من بعض المستشرقين لتجريد العرب من أى دور فى تطوير الخطوط العربية، فمنهم من كان منصفاً أكثر من العرب أنفسهم. فبينما يرى "فييت" أنه ما تجلت عبقرية رجل الفن المسلم فى ناحية من نواحى الفن بقدر ما تجلت فى الكتابة العربية، التى ابتكرها ذهنه الخلاق، ولم يستوح فيها فناً من فنون الأمم السابقة عليه، ولا استلهم عنصراً من عناصر الزخرفة التى كانت معروفة للدول التى خالطها منذ أخضعها لسلطانه، بل ابتدعها فأتقن الابتداع، وابتكر فأجاد وأحسن الابتكار وأطلق العنان لخياله فلم يخذله خياله الخصب(٩٤٩). يذكر "إبراهيم جمعة" عن أسباب ازدهار الخط العربى فى مصر خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، أنه قد تكون المهارة اليدوية التى عُرف بها قبط مصر فى مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية، إذ أن هذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق لفن النقش ولم يكن للعرب إليه من سبيل- ذلك أن هذا النوع التذكارى من الكتابة يحتاج فى تنفيذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتتوافر لعربى مهما جاد خطه، ونستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر، وقصورهم ظاهر فى مجال الفنون اليدوية(٩٥٠). ورأيه هذا لايخالف كثيراً ما ذهب إليه "رايس" من أن الفضل الأكبر فى تطور هذا الخط كتعبير زخرفى يرجع إلى الصناع الفرس(٩٥١). فكلاهما يتفقان على رأى واحد رغم اختلاف اتجاهاتهما، وهو تجريد العرب من فضل التفوق والإبداع فى هذا الميدان العزيز عليهم.

وليس معنى ما تقدم أننا ننكر دور أقطار بعينها كالشام والعراق ومصر- على سبيل المثال- فى تجويد وتطوير الخط العربى، بل إن ما نود أن نؤكد عليه أن ذلك التجويد والتطوير خرج فى المقام الأول من عباءة الخط العربى الذى نشأ وترعرع فى بلاد الحجاز.

ومما لاشك فيه أن بلاد الشام قد أسهمت مبكراً فى تجويد الخط العربى، حيث أولى الأمويون بها عناية فائقة للكتابة، بل ومن المعتقد كما يرى "إبراهيم جمعة" أن أول مبتكراتها كانت فى الشام(٩٥٢). وأن روح التجويد التى ظهرت فى خطوط الشام قد أدركت مصر وقت تبعيتها للخلافة الأموية، وهو ما تؤكده الأدلة المادية التى وصلتنا من مصر فى

هذا العصر[٩٥٣].

ومن ناحية أخرى فقد ازدهر الخط العربى فى العراق خلال العصر العباسى ازدهاراً عظيماً، وعنى الخلفا العباسيون ووزراؤهم بتشجيع هذا اللون من الفنون[٩٥٤]، ومن المرجح أن تكون روح التجويد فى الخط قد سرت من مقر الخلافة العباسية إلى مصر، وخاصة فى العصر الطولوتى، حيث كانت لأحمد بن طولون رغبة قوية فى مجاراة ومنافسة بلاط الخليفة العباسى[٩٥٥]. بل ومن المعتقد أن الفاطميين قد استقدموا من العراق إلى مصر نفراً من خيرة المجودين للخط، وذلك رغبة منهم فى منافسة العباسيين فى فن يعتبره الإسلام أقدس الفنون إطلاقاً، لأنه استخدم أول كل شىء فى نسخ القرآن الكريم، كلام الله المقدس[٩٥٦].

ومن شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الأول الهجرى/ ٧م ويمكن تتبع التأثيرات الفنية عليها، شاهد من الحجر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٩٥٧] مؤرخ بعام ٣١هـ/ ٦٥٣م، (لوحة ٧٩، شكل ٣٢٨)، عليه نص من ثمانية أسطر بالخط الكوفى[٩٥٨]، يقرأ:

١- بسم الله الرحمن الرحيم هذا القبر
٢- لعبد الرحمن بن جبر (أو خير أو جابر) الحجازى (أو الحجرى أو الحاجرى) اللهم اغفر له
٣- وأدخله فى رحمة منك واينا (هكذا) معه
٤- استغفر له إذا قرأ هذا الكتب (هكذا)
٥- وقل آمين وكتب هذا ا
٦- لكتب (هكذا) فى جمدى (هكذا) الآ
٧- خرمن ستت (هكذا) إحدى و
٨- ثلثين (هكذا)[٩٥٩].

ويعد النقش الكتابى فى هذا الشاهد أقدم كتابة تذكارية وصلتنا من العصر الإسلامى، ويرى فيه بعض المتخصصين فى الكتابات الأثرية أنه يعد أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية المشتقة عن الكتابة النبطية[٩٦٠]، ومن ثم فهو مشبع بالتأثيرات النبطية من ناحية والحجازية من ناحية أخرى.

فمما لوحظ فى هذا النقش أن الحروف غير معجمة أى بدون تنقيط كالنقوش النبطية تماماً[٩٦١] (الأشكال ٣٢٤-٣٢٧). كما يلاحظ بساطة العبارة الدعائية "اللهم اغفر له وأدخله فى رحمة منك وإيانا معه، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين"، والتى تتشابه إلى حد كبير مع العبارات الدعائية الواردة فى شواهد القبور النبطية، كشاهد أم الجمال الثانى (شكل ٣٢٧)، مما يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بنى عمومتهم الأنباط[٩٦٢].

يتميز النص بصفة عامة بانصجاعه قليلاً نحو اليمين وهى من مميزات الخط المكى والمدنى التى أشار إليها ابن النديم[٩٦٣].

من بين أساليب ربط الحروف ببعضها فى هذا النص، أن يربط الحرف من رأسه

بحيث يصير تحت مستوى السطر كما هو في حرف النون في كلمة "الرحمن" (س١). والراء في كلمة "استغفر" (س٤)، كما أن حرف الياء المنفصل في كلمة "الحجازى أو الحجرى" (س٢) جاء أسفل مستوى السطر أيضاً، كما هو الحال في إحدى النقوش النبطية التي ترجع إلى سنة ٣٠٦-٣٠٧م والتي عثر عليها في منطقة العلا[٩٦٤].

كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً بشكل واضح جداً في إسقاط ألف المد كما هو في كلمات (عبد الرحمن - الحجرى [الحاجرى أو الحجازى]- اينا [إيانا] - الكتب [الكتاب] - جمدى [جمادى]- ثلثين [ثلاثين])[٩٦٥].

كتبت التاء النهائية مفتوحة ولم تكتب مربوطة كما هو الحال في كلمة "سنت" (س٧)، وذلك على الرغم من أن العرب ينطقونها "هاء" في حالة الوقف "سنة"، ويعد هذا أيضاً وجهاً من أوجه التأثر بالكتابة النبطية، حيث كتبت كلمة "سنة" بالتاء المفتوحة "سنت" في نقش النمارة (شكل ٣٢٣)، وفي نقش أسيس (شكل ٣٢٥)، وفي نقش حران[٩٦٦] (شكل ٣٢٦).

كتب حرف "الهاء" في بداية ووسط الكلمة (شكل ٣٢٩/١)، كما هو الحال في كلمة "هذا" (س١)، "اللهم" (س٣) بنفس شكلها النبطي[٩٦٧]. كما جاءت حروف "الحاء، الجيم، الخاء" (شكل ٣٢٩/٢) كما هو الحال في كلمات "الرحمن الرحيم" (س١)، و"عبد الرحمن بن جبر الحجازى" (س٢)، و"أدخله في رحمة" (س٣)، و "جمادى" (س٦)، و "الآخر" (س٦، ٧)، و "إحدى" (س٧)، بنفس هيئتها المعروفة تماماً في النقوش النبطية. ويلاحظ أن حروف "الدال والذال والكاف" (شكل٣٢٩/٣) جاءت شبيهة ببعضها سواء في الشكل أو الحجم وهي من التأثيرات النبطية أيضاً. كما كتبت العين والغين الوسطى بدون قنطرة (شكل ٣٢٩/٤)، أي على هيئة مثلث قائم على رأسه بدون ضلعه الأعلى، وهي أيضاً من التأثيرات النبطية. وجاءت الياء النهائية تارة على شكلها العربي الصحيح كما هو الحال في كلمة "الحجازى" (س٢)، و "في" (س٣) و"جمادى" (س٦)، كما جاءت تارة أخرى راجعة (شكل ٣٢٩/٥) كما هو في كلمة "في" (س٦)، و "إحدى" (س٧) بنفس هيئتها في النقوش النبطية[٩٦٨].

ومن شواهد القبور التي ترجع أيضاً إلى القرن الأول الهجرى/ ٧م، شاهد قبر من الحجر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٩٦٩] مؤرخ بعام ٧١هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي من أربعة عشر سطراً، يقرأ[٩٧٠]:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم
(٢) إن أعظم مصائب أهل الإ
(٣) سلام مصيبتهم بالنبى محمد
(٤) صلى الله عليه وسلم
(٥) هذا قبر عباسة ابنت (هكذا)
(٦) جريج (أو حديج) بن سعد رحمت (هكذا) الله
(٧) ومغفرته ورضوانه عليها

(٨) توفيت يوم الإثنين لأربع
(٩) عشر خلون من ذى القعدة
(١٠) سنت (هكذا) إحدى وسبعين
(١١) وهى تشهد ألا إله إلا الله
(١٢) وحده لاشريك له وأن
(١٣) محمداً عبده ورسوله
(١٤) صلى الله عليه وسلم

وقد امتاز النقش الكتابى فى هذا الشاهد بتقدمه الملحوظ مما دفع بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأنه من تاريخ متأخر وأرخوه بعام ١٧١هـ. وحجتهم فى ذلك أن بعض صانعى شواهد القبور كانوا يسقطون كلمة المائة وخاصة أنها آخر كلمة فى السطر الذى يحمل التاريخ، وقد أكد إبراهيم جمعة بشكل قاطع على أن هذا الشاهد يرجع إلى عام ٧١هـ كما هو مثبت فيه، وأن ما ظهر فيه من تقدم فى الخط إنما هو أمر طبيعى تفرضه سُنَّة التقدم مع مرور الزمن، وأن الحقبة الفاصلة بينه وبين الشاهد المؤرخ بعام ٣١هـ تكفى لأن يصل فيها الخط لهذا المستوى المتقن نسبياً[٩٢١]. ومن ناحية أخرى فيرى أن تاريخ هذا النقش ٧١هـ يقع فى خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥-٨٦هـ)، وفى خلافة أخيه عبدالعزيز على مصر، وأن هذا العصر قد امتاز بنهضة فنية عالية قد أدركت فن الكتابات التذكارية، ويمكن تبين ذلك من مقارنة الكتابات التذكارية بقبة الصخرة ٧٢هـ، وكتابات علامات الطرق فى خان الحظورورة ٨٦هـ وباب الود ٨٦هـ، وغيرها من كتابات العصر الأموى، مع كتابات شاهد عبد الرحمن بن جبر الحجازى ٣١هـ. كما يؤكد على أن روح التجويد التى ظهرت فى خطوط الشام فى هذا العصر لابد قد أدركت مصر، وربما يؤكد ذلك التشابه بين كتابة هذا الشاهد المؤرخ بعام ٧١هـ (شكل ٣٣٠) والكتابة المنفذة بقبة الصخرة المؤرخة بعام ٧٢هـ[٩٢٢] (شكل ٣٣١).

ومما يلاحظ فى كتابة هذا الشاهد أنه لم يزل يحتفظ ببعض التأثيرات النبطية والتى تظهر فى كلمة "ابنت" (س٥)، و"سنت" (س١٠)، التى جاءت بالتاء المفتوحة وليست المربوطة. كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً فى العقف الذى بأسفل الألف المفردة من جهة اليمين[٩٢٣] (شكل ٣٣٠/١)، وكذلك فى هيئة حرف "الجيم" وأخواتها (شكل ٣٣٠/٣)، وفى حرف "الكاف" (شكل ٣٣٠/٤)، وفى حرف "العين" الوسطى (شكل ٣٣٠/٨) والتى جاءت بدون قنطرة، وقد سبقت الإشارة إلى صلات هذه الحروف بالحروف النبطية. كما يلاحظ أن الخطاط فرق الكلمة على سطرين، كما هو الحال فى كلمة "الإسلام" (س٢، ٣) وهى من التأثيرات النبطية أيضاً[٩٢٤].

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الألفات فى هذا الشاهد (شكل ٣٣٠/١) ليس بها انبعاج جهة اليمين، وهى بذلك مخالفة للألفات فى الشاهد السابق المؤرخ بعام ٣١هـ ومشابهة للألفات فى قبة الصخرة ٧٢هـ (شكل ٣٣١/١)، كما أن حرف "الهاء" فى هذا الشاهد (شكل ١٤/ ٣٣٠) يشبه إلى حد كبير حرف "الهاء" فى قبة الصخرة (شكل ٣٣١/١٥).

بالإضافة إلى أن حرف "اللام" فى هذا الشاهد (شكل ٣٣٠/١١) يشبه أيضاً حرف "اللام" فى قبة الصخرة[٩٧٥] (شكل ٣٣١/١٢)، وهى كلها تؤكد على أن الكتابة فى هذا الشاهد كانت تسير فى فلك التطور الذى أصاب الكتابات فى العصر الأموى.

أما وإن انتقلنا إلى شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، فمما لوحظ هو ندرة النماذج التى وصلتنا من هذا القرن، حتى أنه بعد شاهد القبر السابق المؤرخ بعام ٧١هـ- من القرن الأول الهجرى- لم يصلنا من القرن الثانى الهجرى/ ٨م إلا شاهد قبر يحمل تاريخ ١٧٤هـ، وهو شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٩٧٦]. عليه نص كتابى بخط كوفى من عشرة أسطر، يقرأ:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم
(٢) هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
(٣) الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
(٤) لاشريك له وأن محمداً عبده
(٥) ورسوله وأن الساعة آتية
(٦) لاريب فيها وأن الله يبعث من
(٧) فى القبور على ذلك حيى وعليه
(٨) مات وعليه يبعث إن شا (هكذا) الله
(٩) رحمت (هكذا) الله ومغفرته عليه وكتب
(١٠) فى جمدى (هكذا) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة

وقد احتفظت الكتابة فى هذا الشاهد بالعديد من التأثيرات النبطية التى نجدها على سبيل المثال فى كتابة كلمة "رحمة" بالتاء المفتوحة (س ٩)، وفى إسقاط ألف المد فى كلمة "جمادى" (س١٠). كما نجد التأثيرات النبطية فى طريقة كتابة كثير من حروف هذا الشاهد، ومنها العقف إلى يمين أسفل الألفات (شكل ٣٣١/١). كما هو الحال فى كلمة "الرحمن" (س١)، و"هذا" (س٢)، و "الله" (س٢)، و "الحضرمى" (س٣)، و "أنه" (س٣)، و"إله" (س٣)، و "إلا" (س٣)، و "الله" (س٣)، و"أن" (س٤)، و "الساعة" (س٥)، و "الله" (س٩). وتظهر التأثيرات النبطية كذلك فى طريقة رسم حرف "الجيم" وأخواتها (شكل ٣٣٢/٣)، كما هو الحال فى كلمة "محمد" (س٤)، و "جمدى" (س١٠)؛ وفى تشابه حرفى "الدال" و "الكاف" (شكل ٣٣٢/٤)، كما هو الحال فى كلمة "يشهد" (س٢)، و عبد الله" (س٢)، و "كتب" (س٩)، وفى هيئة رسم حرف "العين" الوسطى (شكل ٣٣٢/٩) بدون قنطرة، كما هو الحال فى كلمة "لهيعة" (س٢)، و "يبعث" (س٦)، و "يبعث" (س٨)، و"مغفرته" (س٩)، وتظهر التأثيرات النبطية أيضاً فى طريقة رسم "الياء" الراجعة، كما هو الحال فى كلمة "الحضرمى" (س٣)، و "فى" (س٧).

أما فيما يتعلق بشواهد القبور فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، فقد وصلتنا منها كميات كبيرة امتازت نقوشها الكتابية بالدقة والتطور. ومما لاشك فيه أن وفرة النماذج التى وصلتنا من هذا القرن (٣هـ) بالمقارنة بما وصلنا منها فى القرنين السابقين (١، ٢هـ) يتيح دراسة

التأثيرات الفنية بشكل أكبر.

ومن أمثلة شواهد هذا القرن، شاهد من الرخام محفوظ بمتحف كلية الآداب بسوهاج مؤرخ بعام ٣١١هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي من ثلاثة عشر سطراً يقرأ[٩٢٧]: (الشكلان ٣٣٣، ٣٣٤).

(١) بسم الله الرحمن الرحيم
(٢) هذا قبر رحمية ابنت (هكذا) عبد الله
(٣) تشهد أن الله لا إله إلا هو
(٤) وحده لاشريك له وأن محمد (هكذا)
(٥) عبده ورسوله أرسله
(٦) بالهدى ودين الحق ليظهره
(٧) على الدين كله ولو كره
(٨) المشركون وأن الموت
(٩) حق وأن الجنة حق وأن النار
(١٠) حق وأن الساعة آتية لاريب
(١١) فيها وأن الله يبعث من في
(١٢) القبور توفيت في صفر سنة إحدى
(١٣) عشر(ة) وعائتي (هكذا).

ولم تزل الكتابات في هذا الشاهد تحتفظ بالعديد من أوجه التأثر بالكتاب النبطية، ومنها خلو الكتابة من الإعجام أي التنقيط، وكتابة التاء المربوطة تاء مفتوحة كما هو الحال في كلمة "ابنت" (س٢)، ويشير "محمد عبد الستار عثمان" إلى أن التاء المؤنثة وردت في الرسم العثماني للمصحف تارة مضمومة وتارة أخرى مفتوحة، مثل (رحمت = رحمة. و نعمت = نعمة، وكلمت = كلمة)، ومن ثم فإن رسم التاء المؤنثة مفتوحة يعتبر من الظواهر المشتركة بين رسم المصحف العثماني والنقوش العربية الإسلامية في القرون الأولى[٩٢٨]. وذكر أنه في لهجة طئ يقولون "هذه أمت" وتساءل عما إن كان في هذا ما يشير إلى احتمال أن يكون كاتب هذا الشاهد ممن ينتمون لغوياً إلى حمير أو طيئ (؟) أو أن الكتابة بهذا الأسلوب كانت في إطار انتشار هذا الأسلوب في الكتابة العربية في القرون الإسلامية الأولى باعتبار أصولها التي ترجع إلى النقوش العربية القديمة[٩٢٩](؟) ويميل الباحث إلى ترجيح الرأي الثاني إذ أن هذه الظاهرة - كتابة التاء المربوطة بهيئة مفتوحة- كانت منتشرة بصورة كبيرة في شواهد القبور المصرية، ولا نستطيع نسبتها جميعاً إلى كتاب من طيئ.

كما تظهر التأثيرات النبطية أيضاً في أسلوب رسم بعض حروف هذا الشاهد، والتي نجدها في الألفات المفردة التي زودت بعقف من أسفل جهة اليمين. كما يلاحظ الوقف في رسم حروف الباء وأخواتها مثل تاء كلمة "ابنت" (س٢)، وتاء كلمة "الموت" (س٨)، وثاء كلمة "يبعث" (س١١)، وتاء كلمة "توفيت" (س١٢). وهي من الظواهر التي انتشرت

فى النقوش العربية القديمة ولها أصولها النبطية[٩٨٠].

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن الخطاط رسم اللام ألف بهيئة الملقاط فى صورتين، الأولى: جاء طرفى الألف واللام مقوسين إلى الداخل كما فى "ألا" (س٣)، و "لا" (س١٠)، والثانية: جعل الطرفين مقوسين إلى الخارج كما فى "لا" (س٣). ورسم اللام ألف فى هيئة الملقاط بالخط الكوفى على الآثار ظهر فى نص تأسيس مسجد البيعة[٩٨١] بمنى الذى أنشأه الخليفة العباسى المنصور[٩٨٢] (١٣٦-١٥٨هـ/ ٧٥٣-٧٧٥م).

ومن شواهد القبور التى وصلتنا من القرن الثالث الهجرى أيضاً شاهد محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٩٨٣] مؤرخ بعام ٢١٣هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى فى اثنى عشرة سطراً[٩٨٤]، تكشف أسلوب رسم حروفه (شكل ٣٣٥) بأنه لم يزل محتفظاً ببعض التأثيرات النبطية، والتى نجدها على سبيل المثال فى الألفات المفردة التى زودت بعقف من أسفل جهة اليمين (شكل ٣٣٥/١)، وفى التشابه بين حرفى الدال (شكل ٣٣٥/٤) والكاف (شكل ٣٣٥/١١)، وفى هيئة رسم حرف العين بدون قنطرة (شكل ٣٣٥/٩).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن رسم اللام ألف فى هذا الشاهد قد جاءت بصور متعددة (شكل٣٣٥/١٧)، ومنها الهيئة الملقاطية التى سبق الإشارة إلى ظهورها من قبل فى نص تأسيس مسجد البيعة بمنى الذى يرجع إلى عهد الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور.

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بشاهد قبر من الرخام[٩٨٥]. مؤرخ بشهر رجب سنة ٢٣٦هـ، عليه نص بخط كوفى من ثلاثة عشر سطراً، يقرأ[٩٨٦]:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم
(٢) إن فى الله عزاء من كل مصيبة و
(٣) خلف من كل هالك ودرك لما فا
(٤) ت وإن أعظم المصائب المصيبة
(٥) بالنبى محمد صلى الله عليه وسلم
(٦) هذا ما تشهد به جنة ابنت (هكذا) ا
(٧) لفرج بن يونس تشهد ألا إله إلا
(٨) الله وحده لاشريك له وأن
(٩) محمد (هكذا) عبده ورسوله صلى الله
(١٠) عليه وسلم وأن الجنة والنار وا
(١١) لموت والبعث حق وأن الساعة آتية
(١٢) لاريب فيها وأن الله يبعث من فى القبور
(١٣) توفيت فى رجب سنة ست وثلثين (هكذا) ومائتين

ويشير "إبراهيم جمعة" إلى أن النقش فى هذا الشاهد قد اختفت فيه الظاهرة النبطية التى جعلت العين المتوسطة والمنتهية مفتوحة القمة، أى بدون قنطرة (شكل ٣٣٦/٩)، وذكر أنه بقيت فى هذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هى سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح[٩٨٧]. ويتفق الباحث مع ما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" من

اختفاء التأثير النبطي في طريقة رسم حرف "العين". ولكن لايميل إلى ما ذهب إليه أنه لم يبق في هذا النص من الآثار النبطية سوى علامة واحدة هي سقوط الألف المختتمة عن مستوى التسطيح. إذ يلاحظ أن هذا النقش لم يزل يحتفظ بالعديد من التاثيرات النبطية الأخرى والتي نجدها على سبيل المثال في إسقاط ألف المد كما هو الحال في كلمة "ثلثين" (س١٣)، وكذلك في كتابة التاء المؤنثة مفتوحة وليست مضمومة كما هو الحال في كلمة "ابنت" (س٦)، وأيضاً في كتابة حرف"الياء" النهائية بصورة راجعة كما هو الحال في كلمة "صلى" (س٥)، وكلمة "في" (س١٢)، وكلمة "في" (س١٣). (شكل ٣٣٦/١٨). ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن الخطاط فرق الكلمة الواحدة على سطرين كما هو الحال في كلمة "فات" (س٣و ٤) و"الفرج" (س٦، ٧)و "الموت" (س١٠، ١١)، وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية، ويضاف إلى تلك التأثيرات النبطية أيضاً خلو الكتابة من الإعجام أي التنقيط.

ومن ناحية أخرى فإن طريقة رسم اللام ألف في هذا النقش جاءت على هيئة الملقاط، كما هو الحال في كلمة "لا" (س٧)، و"لا" (س٨)، و "لاريب" (س١١، ١٢)، وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا الأسلوب ظهر من قبل في نص تأسيس مسجد البيعة بمنى الذى أنشأه الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور.

ومن بين شواهد القبور المحفوظة في مخازن هيئة الآثار المصرية بمدينة أخميم بمحافظة سوهاج، شاهد من الرخام مؤرخ بعام ٢٤١هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي عن احد عشر سطراً (الشكلال ٣٣٧و ٣٣٨)، يقرأ[٩٨٨]:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم
(٢) شهد الحارث بن عباس بما شهد الله
(٣) به لنفسه والملائكة وأولو العلم من خلقه
(٤) أنه لا إله إلا الله مخلصاً وأن محمداً عبده
(٥) ورسوله صلى الله عليه وسلم وشهد
(٦) أن الجنة حق وأن النار حق والبعث حق وأن السا
(٧) عة آتية لاريب فيها وأن الله يبعث من في
(٨) القبور على ذلك حيي وعليه توفى
(٩) وعليه يبعث حياً إن شا(ء) الله توفى
(١٠)رحمه (الله) في ذى الحجة سنة إحدى وأ
(١١)ربعين ومئتين

وتستمر في هذا الشاهد أيضاً ملامح من التأثيرات النبطية التي نجدها في تفريق بعض الكلمات على سطرين كما هو الحال كلمة "الساعة" (س٦و ٧) وكلمة "أربعين" (س١٠و ١١)[٩٨٩]. وتظهر التأثيرات النبطية كذلك في أسلوب رسم بعض الحروف ومنها رسم بعض الألفات بعقف من أسفل جهة اليمين، كما هو في كلمة "الرحيم" (س١)، و"الله" (س٢)، و "أنه" (س٤)، و "إله" (س٤)، و "الله" (س٤)، و"الجنة" (س٦)، و "الساعة" (س٦).

كما أن الألفات المتصلة رسمت بهيئة نازلة عن مستوى التسطيح (خط استواء الكتابة)، كما هو في كلمة "بما" (س٢)، وهي أيضاً من السمات التي ترجع إلى أصول نبطية. وظهرت التأثيرات النبطية كذلك في طريقة رسم العين المركبة المتوسطة بدون قنطرة، كما هو في كلمة "العلم" (س٣)، و"يبعث" (س٧). كما يلاحظ الوقف في رسم الباء وأختها الثاء، كما هو في كلمة "البعث" (س٦)، و "ريب" (س٧)، و "يبعث" (س٧)، وهي سمة أيضاً ذات أصول نبطية"[٩٩٠]. ومن ناحية أخرى فقد رسمت الياء النهائية في بعض الكلمات بهيئتها النبطية الراجعة كما هو الحال في كلمة "في" (الأسطر ٧، ٨، ٩، ١٠)، كما يلاحظ التشابه في طريقة رسم بعض حروف "الدال" و "الذال" و "الكاف" وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية أيضاً.

ولعل أهم نماذج شواهد القبور التي وصلتنا من مصر في القرن الثالث الهجري/٩م- وربما من شواهد القبور المصرية بوجه عام- مجموعة من الشواهد تحمل توقيع ناقشها[٩٩١] "مبارك المكي" أو "المكي"، ولنقوش تلك الشواهد أهمية خاصة ليس من حيث دراسة التأثيرات الفنية فحسب بل ولدراسة النقوش الكتابية التذكارية في مصر أيضاً.

ومن هذه الشواهد، شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٩٩٢] مؤرخ بشهر جمادى الآخر سنة ٢٤٣هـ، عليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من تسعة عشر سطراً، بالإضافة إلى سطر آخر في الهامش العلوي مكتوب عليه "بركة من الله عمل مبارك المكي"[٩٩٣]. ويقرأ النص في هذا الشاهد:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم

(٢) الله لا إله إلا هو الحي القيو

(٣) م لا تأخذه سنة ولا

(٤) نوم له ما في السموات وما في

(٥) الأرض من ذا الذي يشفع

(٦) عنده إلا بإذنه يعلم ما بين

(٧) أيديهم وما خلفهم ولا

(٨) يحيطون بشيء من علمه إلا

(٩) بما شاء وسع كرسيه السموات

(١٠)والأرض ولا يؤده حفظهما

(١١)وهو العلي العظيم هذا

(١٢)ما يشهد به محمد بن أحمد

(١٣)بن داود المعافري يشهد الا

(١٤)إله إلا الله وحده لاشريك له وأن

(١٥)محمد (هكذا) عبده ورسوله صلى الله

(١٦) عليه وسلم توفي غريقاً في جما

(١٧) دي الآخر سنة ثلاث وأر

(١٨) بعين ومائتين رحمه الله.

وتظهر التأثيرات النبطية في هذا الشاهد في تقطيع الكلمة الواحدة في سطرين، كما هو في كلمة "القيوم" (س٢و ٣)، و "جمادى" (س١٦، ١٧)، و "أربعين" (س ١٧و ١٨). كما لم يزل أسلوب رسم كثير من حروف هذا الشاهد محتفظاً بالتأثيرات النبطية، والتي نجدها في العقف بأسفل الألفات إلى جهة اليمين (شكل ٣٣٩/١). وفي كتابه حروف "الدال" و "الذال" و "الكاف" بشكل متشابه، وفي كتابة حرف العين الوسطى بدون قنطرة وإن كان يبدو التطور في هيئتها التي على شكل كأس الزهرة (شكل ٣٣٩/٩)، كما تظهر تلك التأثيرات النبطية أيضاً في طريقة رسم الياء النهائية الراجعة (شكل ٣٤٠/٥).

ويشير "محمد الفعر" إلى أن النقش في هذا الشاهد قد تضمن الكثير من التأثيرات الحجازية والتي نراها في الشقوق السهمية في رؤوس الحروف وأسفلها (شكل ٣٤٠/١)، وكذلك في رسم الجيم والحاء ذات الرؤوس العريضة والوسط الدقيق (شكل ٣٤٠/٢). وكذلك في طريقة رسم اللام ألف بالهيئة الملقاطية (شكل ٣٤٠/٣)، كما تظهر التأثيرات الحجازية أيضاً في الياء النهائية التي وردت في معظم النص بشكل مفصص (شكل ٣٤٠/٤)، كما هو الحال في كلمة "الحى" (س٢)، و "الذى" (س٥) و "بشىء" (س٨)، و "المعافرى" (س١٣)، و "فى جمادى" (س١٦ و١٧)، و "المكى" (فى الهامش العلوى)[٩٩٤].

ومن شواهد "المكى" أيضاً شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٩٩٥]، مؤرخ بشهر شعبان سنة ٢٤٣هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى يتكون من ستة وعشرين سطراً بالإضافة إلى سطر فى الهامش العلوى مكتوب عليه "وكتب المكى". ويقرأ النص فى هذا الشاهد[٩٩٦].

(١) (بسم الله الرحمن (الـ)ـرحيم
(٢) الـ(ـحمد) لـ)ـله الذى كـ(ـتـ)ـب الر
(٣) (رحمة على نـ)ـفسه والموت (على) خلقه
(٤) و (البعث) لقضائه والحساب (لـ)ـجزائه وأ
(٥) (ن يحيى بـ)ـن حماد لم يزل (مـ(ـقـ)ـرا لله بالربو
(٦) (بيه مذ)عن له بالعبودية حتى قبضة (الله)ـه
(٧) وهو يشهد أن لا إله إلا الله (و) حده لا
(٨) شـ(ـريك) له إله واحد قوياً بديعاً
(٩) (ليس) له أول مبتدا ولا غاية منتها ينز
(١٠)(ل) الأمر من السماء إلى الأرض ويعر
(١١)ج إلى السماء كيف يشاء لا لإله إلا هو العز
(١٢)(يز) الحكيم وأن محمد (هكذا) صلى الله عليه
(١٣)وسلم عبده ورسوله بعثه حجة
(١٤)(بالـ)ـغة ونعمة سابغة فبلغ رسالة ربه و
(١٥)نصح لأمته وعبد ربه حتى أتاه اليقين وبد

(١٦) لك كان يحيى بن حماد يشهد ويشهد
(١٧) (أ)ن عذاب القبر وفتنته والموت والبعث
(١٨) من بعد الموت حق والجنة والنار حق
(١٩) (وأن) الساعة آتية لاريب فيها وأن الله يبعث
(٢٠) (من) في القبور على ذلك حيى
(٢١) وعليه مات وعليه يبعث
(٢٢) حيا إن شاء الله توفى يحيى
(٢٣) بن حماد رضى الله
(٢٤) عنه يـ(ـو)م الأحد لثالثة (هكذا)
(٢٥) (لـ)ـيا(ل) بقين من شعبان
(٢٦) سنة ثلاث (وأر)بعين ومائتين

وتظهر التأثيرات النبطية فى هذا النقش فى تقطيع الكلمة الواحدة على سطرين كما هو الحال فى كلمة "الرحمة" (س٢ و ٣)، و "أن" (س٤ و٥)، و"بالربوبية" (س٥ و٦)، و"لاشريك" (س٧ و ٨)، و "ينزل" (س٩ و١٠)، و "يعرج (س١٠، ١١)، و"العزيز" (س١١ و ١٢)، و "نصح" (س١٤و ١٥)، و "بذلك" (س١٥ و١٦). أما من حيث رسم الحروف فيذكر "محمد الفعر" أن العين الوسطى وردت بدون قنطرة (شكل ٣١/١) كما هو الحال فى كلمة "العبودية" (س٦) و "بديعاً (س١٠)، و"يعرج" (س١٠)، و "العزيز" (س١١)، و "يبعثه" (س١٣)، وإن كانت هنا أكثر تطوراً حيث جاءت على هيئة الكأس (شكل٣٤١/٢)، وأن هذا الشكل ورد كثيراً فى كتابات المكى مما يدل على التأثير الحجازى، كما وردت العين الوسطى فى أحيان أخرى، بنفس الهيئة السابقة وإن كانت مقفولة من أعلى بضلعى مثلث (شكل ٣٤١/٣) كما هو الحال فى كلمة "بعد" (س١٨)، و"يبعث" (س٢١)، وأن هذا الشكل ورد فى نقش للمكى مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٦هـ مما يدل أيضاً على التأثير الحجازى. كما يلاحظ ظهور الشقوق السهمية فى ألفات النص ولاماته (شكل ٣٤١/٤) وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك من التأثيرات الحجازية والتى تظهر كذلك فى أسلوب رسم حروف "الجيم والحاء" ذات الرؤوس العريضة والوسط الدقيق (شكل ٣٤١/٥)، والتى تتصل برسم حروف "الجيم والحاء" النبطية (شكل ٣٤١/٦) مع شيء من التطوير. كما تظهر التأثيرات الحجازية أيضاً فى شكل الياء النهائية والتى وردت على هيئة مفصصة (شكل ٣٤١/٧) كما هو الحال فى كلمة "يحيى" (س١٦)، و"حيى" (س٢٠)، "توفى يحيى"[٩٩٧] (س٢٢).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أيضاً بشاهد قبر من الرخام[٩٩٨] لمبارك المكى، مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٣هـ، عليه نص كتابى بخط كوفى يتكون من تسعة أسطر وسطر هامشى عليه "وكتب المكى"، ويقرأ النص فى هذا الشاهد[٩٩٩]: (شكل ٣٤٢)
(١) بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا هو
(٢) الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما فى ا

(٣) لسموات وما فى الأرض من ذا الذى يشفع
(٤) عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم
(٥) ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموا
(٦) ت والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم وأن عدو مولا
(٧) ت عائشة ابنت سالم بن بشير العقبى تشهد ألا إله إلا الله وحد
(٨) ه ولاشريك له وأن محمداً عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم توفيت فى
(٩) ذى الحجة سنة ثلاث وأربعين ومائتين من عمل مبارك المكى

ومما لوحظ أن هذا النقش قد تمتع بإسراف شديد فى الناحية الزخرفية، بحيث أدى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية إلى الحد الذى تعذر معه قراءته على الكثيرين[١٠٠٠]. وبينما اعتبر "فلورى Flury" أن ما تميز به هذا النقش من زخرفة تضعه ليس فى مرتبة أجمل النقوش الشاهدية المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة فحسب بل ويعد أجمل النقوش الشاهدية فى العالم الإسلامى أجمع[١٠٠١]، فقد رفض "إبراهيم جمعة" ما ذهب إليه "فلورى" إذ يرى أن حروف المكى فى هذا الشاهد لا تجرى كثيراً على قواعد الخط التذكارى، وبناءً على ذلك اعتقد أن المكى كان مزخرفاً أكثر من كونه مجوداً للصناعة الخطية[١٠٠٢].

ومن ناحية أخرى فقد اعتمد "فلورى" على الكتابة الكوفية المزهرة - حسب ما يرى- فى هذا الشاهد ليؤكد بأن الخط الكوفى المزهر كان معروفاً فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى/ ٩م، كما قام بمحاولة تأريخ الزخارف الجصية فى جامع نايين بناءً على مقارنة الكتابة الكوفية المزهرة فى هذا الجامع (الشكلان ٣٤٣ أ، ب)، مع كتابة المكى فى هذا الشاهد (شكل ٣٤٤)، وخرج بنتيجة مفادها تشابه الزخارف الكتابية فى شاهد مبارك المكى مع الزخارف الكتابية فى جامع نايين[١٠٠٣] وتأريخه للكتابات فى جامع نايين بنهاية القرن الثالث الهجرى[١٠٠٤].

ويذكر "فلورى" أن كل التفاصيل تقريباً سواء الكتابية أو الزخرفية التى رفعها فى جامع نايين (الشكلان ٣٤٣ أ، ب) قد وجدها فى شاهد مبارك المكى (شكل ٣٤٤)، كما هو واضح فى هيئة المروحة النخيلية التى تتوج الحروف، والعقد المفصص فى كلمة "الله" والميم الدائرية المفصصة، والنون ذات الذيل، والمراوح النخيلية التى على هيئة حرف "T" التى تعلو مختلف الحروف، وكذلك الوريدات التى تزين الأرضيات[١٠٠٥].

وقد كان من جراء التقارب الذى لاحظه "فلورى" بين الخط الكوفى المزهر فى شاهد قبر "مبارك المكى" وتلك التى بجامع نايين، وما ذهب اليه من عدم تناسب نقوش ذلك الشاهد مع نقوش شواهد القبور المصرية التى تحمل توقيع "المكى" مدعاة لأن يعتقد بأن هذا الشاهد قد جُلب من إقليم إسلامى آخر أو أن فناناً غير مصرى قام بنقشه فى القاهرة[١٠٠٦].

ومن ناحية أخرى فقد أكد "إبراهيم جمعة" على أن روح كتابات "مبارك المكى" تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة، ويرى أن انفراد "المكى" بأسلوب كتابى

يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية في جامع نايين - كما يقر فلوري- يدعو إلى الاعتقاد بأن "المكي" شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية، ومن ثم خالفت أساليبه الكتابة المصرية ذات الطابع المحلي الخاص(١٠٠٧).

ومن الجدير بالذكر أنه قد حدثت ثمة مساجلات بين علماء وباحثي الفنون الإسلامية حول موطن المكي وأسلوبه الكتابي، فبينما يرى "إبراهيم جمعة" أن موطنه الأصلي مكة وأنه وفد على مصر وكتب بخط الحجاز المتأثر بالأساليب العباسية(١٠٠٨) واتفق معه "محمد الفعر" في أن "المكي" وفد على مصر من مكة المكرمة إلا أنه يرى أن أسلوب "المكي" الكتابي يتفق إلى حد كبير مع الكتابة التي تميز بها الحجاز، واعتبر كتابات المكي تابعة للمدرسة الحجازية، ورفض كونه متأثراً بالمدرسة العباسية، بل وأكد على أن اسم الخطاط "مبارك المكي" دليل على أن شهرة الحجاز في الخط وانجاب الخطاطين لم تكن شهرة إقليمية بل امتدت إلى بقاع العالم الإسلامي ومنها مصر(١٠٠٩) ونايين(١٠١٠).

وقد شكك "محمد عبد الستار عثمان" ليس فيما ذهب إليه "الفعر" من نسبة نقوش المكي- وغيرها- إلى المدرسة الحجازية فحسب بل وفيما ذهب إليه من أن "مبارك المكي" منسوب إلى مكة في بلاد الحجاز، ويدلل على ذلك بأن الاسم ورد مختصراً فهو في الحقيقة مبارك بن فلان بن فلان بن فلان... المكي، وهذا يعني احتمال أن يكون هو نفسه نشأ في مكة وانتقل إلى مصر، أو أن يكون أبوه أو جده الأدنى أو الأعلى، هو الذي انتقل إلى مصر، وأن يكون قد تعلم الخط في بيئة مصرية، ومن ثم لاتعد نقوشه نقوشاً حجازية. بل ويرى أنه ربما يكون مبارك ليس بالمرة من عائلة مكية الأصل، خاصة وأن هناك عائلات مصرية وأسماء أشخاص تسمى تيمناً باسم المدينة أو مكة، كعائلة المدني والمكي والنبوي، وأكد على ذلك بأن هناك عائلات بمصر نسبت إلى مصر نفسها كعائلة المصري، سيراً في نفس الاتجاه(١٠١١).

ومما يلاحظ أنه على الرغم من تشكيك "محمد عبد الستار عثمان" في نسبة "مبارك المكي" أو "المكي" إلى مكة في الحجاز، إلا أنه لم ينف تماماً احتمال كونه قد "نشأ في مكة وانتقل إلى مصر". وإذا كان الباحث يتفق مع "محمد عبد الستار عثمان" فيما ذهب إليه من أن هناك عائلات مصرية وأسماء أشخاص تسمى بالمكي تيمناً بمكة المكرمة، فهو لايميل إلى ما ذهب إليه باحتمال كون "مبارك المكي" قد ولد ونشأ في مصر وتعلم فن الخط بها. إذ أنه من الواضح رغم وجود مدرسة مصرية كبيرة في فن الخط ومساهمة مصر بدور ملموس في تطور فن الخط العربي، فإن نقوش "مبارك المكي" السابق تناولها والمؤرخ جميعها بعام ٢٤٣هـ، قد انفردت بأسلوب كتابي يخالف الأساليب المحلية- المصرية- وقد اعتبرت غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة(١٠١٢)، وذلك ما يؤكد بأن "مبارك المكي" لم ينشأ في مصر أو تعلم فن الخط بها، اذ لو كان ذلك لما جاء أسلوبه الكتابي مغايراً للأساليب المحلية، كما يصعب الاعتقاد بأنه مصري وقع تحت مؤثرات فنية خارجية، اذ من الصعب أن تمحي تلك المؤثرات الخارجية- أياً ما كانت قوتها- شخصيته

المحلية.

ومن ناحية أخرى فإذا كان من الجائز أن تكنى عائلات مصرية أو أشخاص مصريين بالمكى تيمناً بمكة المكرمة فمن الطبيعى أيضاً أن ينسحب ذلك على سائر أقطار العالم الإسلامى، ونجد من هو عراقى أو فارسى أو مغربى أو أندلسى... إلخ، ويسمى بالمكى جرياً على نفس العادة، ومن ثم فليس هناك ما يمنع أن يكون"مبارك المكى" قد وفد من أحد هذه الأقطار. إلا أنه يبدو أننا لا نحتاج إلى أن نذهب بعيداً للبحث عن موطن"مبارك المكى"، فإلى جانب ما سبق ذكره عند تناول نقوش "مبارك المكى" وما سيشار إليه فيما بعد من ظهور أثر للتأثيرات الحجازية فى هذه النقوش، فقد وصلنا نقش كتابى عثر عليه "حسن الهوارى" فى رحلته إلى الحجاز[1013] (شكل ٣٤٦)؛ قارنه "إبراهيم جمعة" بنقش "مبارك المكى" المؤرخ بشهر جمادى الآخر سنة ٢٤٣هـ (شكل ٣٣٩)، وكان من جراء التشابه الشديد بينهما أقر أنه استخلص نتيجة عظيمة القيمة مفادها أن "مبارك المكى" كان يكتب فى مصر وفق أساليب الحجاز العباسية، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية[1014].

ويتضح مما سبق أن الأدلة والبراهين تؤكد أن "مبارك المكى" قد وفد إلى مصر من الحجاز، وسواء أكان أسلوبه الكتابى اتبع مدرسة الحجاز الكتابية كما يرى البعض[1015] أو اتبع أساليب الحجاز العباسية كما يرى آخرون[1016] فلا نستطيع أن ننكر مساهمة هذا الفنان "المكى" المبدع فى مجال فن الخط بمصر خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م.

وعلى أية حال فقد احتفظ نقش "مبارك المكى" المؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٣ هـ (الشكلان ٣٤٢، ٣٤٤) بثمة تأثيرات نبطية والتى نجدها فى تقطيع الكلمة الواحدة على سطرين كما هو الحال فى كلمة"السموات" (س٢، ٣)، و"السموات" (س٥، ٦)، و "مولات" (س٦، ٧)، " و"وحده" (س٧، ٨)، وقد جاء هذا التقطيع نتيجة للاستمداد فى بعض حروف النقش واعطاؤها حقها على حساب كلمات السطر الذى يليه،ومثل هذا الأسلوب ظهر فى نص حجازى يرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى وهو نص منطقة الشرائع (شكل ٣٤٧). ومن ناحية أخرى فقد جاءت جميع حروف "الياء" النهائية راجعة فى النص عدا "الياء" فى كلمة "فى ذى الحجة" (س٨)، و "الياء" فى كلمة"المكى" (س٩ وسطر الهامش)، ومما يلاحظ أن "الياء" النهاية الراجعة فى هذا النص (شكل١/٣٤٨) جاءت بهيئة مفصصة، ومن المعتقد أن شكلها هذا يعد من المميزات الخاصة بكتابات الحجاز حيث ظهرت فى نقش بمسجد البيعة بمنىالذى يرجع إلى عهد الخليفة العباسى أبو جعفر المنصور (١٣٦-١٥٨هـ) (شكل ٣٤٩)، وفى نقش آخر بمسجد البيعة أيضاً مؤرخ بعام ١٤٤هـ[1017]، ومن ناحية أخرى فقد ظهر حرفا "اللام ألف" فى شاهد مبارك المكى (شكل٢/٣٤٨) بهيئة شبيهة لما ظهر عليهما فى نقشى مسجد البيعة السابق الإشارة إليهما[1018].

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بشاهد آخر من الرخام[1019]، يحمل أيضاً توقيع "المكى" وهو مؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٦هـ. وعليه نص كتابى بخط كوفى

يتكون من تسعة عشر سطراً، بالإضافة إلى سطر في الهامش العلوى مكتوب عليه "وكتب المكى"[1020].

وقد اتضح من دراسة هذا النقش أن "المكى" حاول محاكاة الكتابة المصرية، ولم يصب في محاولته تلك توفيقاً كبيراً[1021]، فقد تميز نقشه هذا بخلوه من الإسراف الزخرفى المعهود في نقوشه السابقة،وكادت أن تختفى التأثيرات الحجازية في هذا النقش،والتى لم تظهر إلا في الشقوق السهمية في رؤوس الألفات واللامات، وكذلك في طريقة رسم حرفى الحاء والجيم (شكل ٣٥٠/١) وأيضاً في حرف السين التى جاءت على هيئة المثلثات الصغيرة (شكل ٣٥٠/٢)، وربما أيضاً في حرف العين التى جاءت في بعض الأحيان ذات ثلاثة رؤوس (شكل ٣٥٠/٣) أو على هيئة كأس في أحيان أخرى[1022].

ومما لاشك فيه أن خلو هذا النقش من الإسراف الزخرفى المعهود في نقوش "مبارك المكى" السابقة، والمؤرخة بعام ٢٤٣هـ بالإضافة إلى ندرة التأثيرات الحجازية فيه، تؤكد أن الفترة ما بين نقوشه المؤرخة بعام ٢٤٣هـ وذلك النقش المؤرخ بعام ٢٤٦هـ كانت كافية بأن تجعل "المكى" يتخلى عن إسرافه الزخرفى الشديد،ويتبع الأساليب الكتابية المصرية، وليس كما ذهب اليه البعض من أنه رغم تأثره بالأساليب المصرية الكتابية ومحاولة تقليدها فإنه لم يستطع ذلك. فبمجرد نظرة عابرة لنقشه هذا المؤرخ بعام ٢٤٦هـ ونقوشه المؤرّخة بعام ٢٤٣هـ تثبت بعد الشقة بين هذه وتلك

أما آخر النقوش التى وصلتنا "للمكى" فهو جزء علوى من شاهد قبر من الرخام محفوظ في مستودع دار الآثار الإسلامية بالكويت[1023]، عليه نص كتابى بالخط الكوفى يتكون من ستة أسطر داخل محراب، وسطر سابع في عقد المحراب مكتوب عليه "عمل المكى". ومما يلاحظ أن الجزء المحتوى على التاريخ في هذا الشاهد مفقود، مما يتعذر تأريخه تأريخاً دقيقاً.

ويشير "الزيلعى" إلى أن أسلوب كتابة هذا الشاهد وزخرفته، وشكل المحراب الذى يؤطره يجعله يعود إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، ورجح أنه صنع في فترة لا تتجاوز كثيراً النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، لوجود أدلة كثيرة من مصر تتمثل في عدد من شواهد القبور التى تشبه في طريقة كتابتها وزخرفتها هذا الشاهد. وعزز رأيه هذا بقرينة أخرى، وهى احتواء هذا الشاهد على اسم "المكى"، وأنه إن كان هو نفسه صاحب النقوش السابقة فهذا يقوى الاحتمال بإرجاع الشاهد المحفوظ بدار الآثار الإسلامية بالكويت إلى حوالى منتصف القرن الثالث الهجرى[1024].

ولا يميل الباحث إلى الشك كثيراً في أن يكون "المكى" ناقش شاهد القبر المصرى المحفوظ في دار الآثار الإسلامية في الكويت هو نفسه صاحب النقوش المصرية- الأربعة السابقة- المحفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[1025]، ويميل إلى الاعتقاد في أن يكون هو ذاته، وليس هناك ما يدعم ذلك أكثر من توقيعه عليه " المكى"، بالإضافة الىوجود ثمة تشابه بين بعض عناصره الزخرفية وتلك الشواهد المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخة بعام ٢٤٣هـ، وخاصة المؤرخ منها بشهر ذى الحجة (شكل ٣٤٢).

ويبدو أنه ليس من العسير تأريخ شاهد دار الآثار الإسلامية بالكويت بصورة أكثر دقة من نسبته إلى حوالي منتصف القرن الثالث الهجري. اذ يلاحظ أن هذا النقش يمثل مرحلة وسطى ما بين شواهد "المكي" المؤرخة بعام ٢٤٣هـ والتي تميزت بالإسراف الزخرفي الشديد (الشكلان ٣٤٢، ٣٤٤)،وبين شاهده المؤرخ بعام ٢٤٦هـ والذي تميز بالبعد عن الإسراف في استعمال العناصر الزخرفية. ولما كان الشاهد موضع الدراسة تكاد تختفي فيه العناصر الزخرفية اللهم إلا في المروحة النخيلية أعلى حرف "الميم" في كلمة "بسم" (س١)، والورقة النباتية بين حرفي "اللامين" في لفظ الجلالة "الله" (س ٢، ٣) والتي تتشابه مع الشاهد المؤرخ بشهر ذي الحجة سنة ٢٤٣هـ.وأن معظم كلمات النص الباقية تتفق مع الكتابة في الشاهد المؤرخ بعام ٢٤٦هـ، وذلك من حيث قصرها وتعريضها بالإضافة إلى خلوها من الإسراف الزخرفي، وعليه يمكن تأريخ شاهد دار الآثار الإسلامية بالكويت فيما بين (عامي٢٤٣هـ و ٢٤٦هـ).

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يحتفظ بشاهد قبر من الرخام[١٠٢٦] مؤرخ بشهر جمادى الأولى عام ٢٤٦هـ اتضح من خلال مقارنة نقوشه مع نقوش شواهد "المكي" السابقة أن ناقشه كان يعمل تحت تأثير "المكي"، ويشير "إبراهيم جمعة" أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً، وأن ما يعيب هذا النقش رغبة صانعه في الجمع بين غلظ الحروف (شكل ٣٥١) وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية الفصية، فجاءت بأقبح النتائج من الوجهة الفنية، ولو أن هذه الكتابة أدركها التمطيط وزال عنها شيء من ذلك الغلظ الذي تتسم به حروفها لقربت بعض الشيء من كتابات المكي التي أهم صفاتها النحافة والرشاقة[١٠٢٧]. ولكن مما يلاحظ أن نقوش "مبارك المكي" المؤرخة بعام٢٤٣هـ قد تميزت بالفعل بطابع النحافة والرشاقة، بينما تميزت نقوشه في الشاهد المؤرخ بعام٢٤٦هـ، وشاهده الآخر بالمحفوظ بدار الآثار الإسلامية بالكويت والذي يرجع إلى قبيل عام٢٤٦هـ،بالبعد – إلى حد كبير – عن طابع النحافة والرشاقة وتمتعت بشيء من الغلظة والقصر[١٠٢٨]، مما يوحي بأن ناقش الشاهد موضع الدراسة كان يسير في نفس الاتجاه الذي اتبعه "مبارك المكي"،وربما يؤكد ذلك أنه على الرغم من وجود شيء من الطابع الزخرفي في الشاهد موضع الحديث إلا أنه يبعد تماماً عن الإسراف الزخرفي الشديد المعهود في نقوش "المكي" المؤرخة بعام ٢٤٣هـ، وتقرب من نقشية الآخيرين وخاصة المحفوظ منهما في دار الآثار الإسلامية بالكويت، والذي يرجح تأريخه إلى قبيل عام ٢٤٦هـ.

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية الوافدة على شواهد القبور المصرية في القرن الثالث الهجري/ ٩م، يهمنا التأكيد على أنه بالإضافة إلى النماذج السابقة، فهناك العديد من الشواهد الأخرى التي احتفظت بالكثير من التأثيرات النبطية والحجازية[١٠٢٩] وهي تؤكد على أن منطقة الحجاز كانت مصدراً مهماً من مصادر التأثير على النقوش الكتابية في مصر خلال هذا القرن.

أما فيما يتعلق بشواهد القبور التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م، فيتضح من خلال بعض النماذج التي وصلتنا منها أنها لم تزل محتفظة بالعديد من التأثيرات النبطية

والحجازية التي سبق تناولها في شواهد القبور السابقة. ومن الشواهد التي ترجع إلى هذا القرن شاهد من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(١٠٣٠) باسم محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب، مؤرخ بيوم الأحد السادس من شهر شعبان سنة ٣١٥هـ،وعليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من سبعة عشر سطراً، يقرأ(١٠٣١):

(١) بسم الله الرحمن الرحيم شهد الله
(٢) أنه لا إله إلا هو والملائكة وألوا
(٣) العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز
(٤) الحكيم وبه يشهد محمد بن اسمعيل (هكذا)
(٥) بن القسم (هكذا) بن ابراهيم بن اسمعيل (هكذا) ابن ا
(٦) براهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن ابي
(٧) طالب وأن محمداً عبد الله ورسوله
(٨) أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على
(٩) الدين كله ولو كره المشركون و
(١٠) أن الساعة آتية لاريب فيها وأن الله
(١١) يبعث من في القبور ليجزى الذين أ
(١٢) ساؤوا بما عملوا ويجزى الذين أ
(١٣) حسنوا بالحسنى توفى يوم الأحد
(١٤) لست خلون من شعبان سنة
(١٥) خمس عشرة وثلثمائة وله
(١٦) من السن ستّ وسبعين سنة و
(١٧) ستة أشهر

وكما سبقت الإشارة فيحتفظ هذا النقش بالعديد من التأثيرات النبطية والحجازية، والتي نجدها على سبيل المثال في تقطيع الكلمة الواحدة في سطرين كما هو الحال في كلمة "إبراهيم" (س٥ و٦)، و "وأن" (س٩و ١٠)،و "أساؤوا" (س١١و ١٢)، و "أحسنوا" (س١٢و ١٣)، و "وستة" (س١٦ و ١٧). وتظهر تلك التأثيرات أيضا في إسقاط ألف المد كما هو الحال في كلمة"اسمعيل" (س٤). و "القسم " (س٥)، و " اسمعيل " (س٥). كما تظهر هذه التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم بعض حروف النص، كما هو في العقف الذي بجهة يمين الألفات، وفي رسم الألفات المتصلة بهيئة نازلة عن مستوى التسطيح، كما هو الحال في كلمة "قائماً" (س٣)، و "أساؤا"(س١٢)،و "شعبان" (س١٤)، وكذلك النزول بحرف اللام المتصل أسفل مستوى التسطيح، كما هو الحال في كلمة"الله" (س١) و "الله" (س٧)، كما تظهر تلك التأثيرات أيضاً في أسلوب رسم الياء النهائية الراجعة، والتي جاءت بشكلها النبطي كما هو الحال في كلمة"على" (س٦)، و "أبي" (س٦)، و "الهدى" (س٨)، و "على" (س٨)، و "في" (س١١)، و "الحسنى" (س١٣)، و "توفى" (س١٣). كما جاءت حرف الدال

والكاف بهيئة مشابهة، كما هو الحال في "الحكيم" و "يشهد" و "محمد" (س٤). وقد سبقت الإشارة أن ذلك يعد من التأثيرات النبطية. كما رسم حرفي اللام ألف في بعض الكلمات بالهيئة الملقاطية، كما هو الحال في كلمة "إلا" (س٣). و "الأحد" (س١٣)، وقد سبقت الإشارة أن رسم اللام ألف بالهيئة الملقاطية كانت قد ظهرت من قبل في نص تأسيس بمسجد البيعة بمنى من عهد الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور.

ومن شواهد القبور التي ترجع إلى القرن الرابع الهجري/ ١٠م أيضاً، شاهد قبر من الرخام محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٠٣٢] مؤرخ بشهر جمادى الأولى سنة ٣٥٥هـ. عليه نص كتابي بخط كوفي يتكون من أربعة عشر سطراً، يحمل اسم عثمان المكنى بأبي عمرو بن عبد الله بن الحسين ابن عبد الله الجوهري المعروف بابن الجصاص[١٠٣٣]. ويظهر في هذا الشاهد بعض التأثيرات النبطية والحجازية السابق الإشارة إليها في الشواهد السابقة، كتقطيع الكلمة الواحدة في سطرين، وشكل الياء الراجعة واللام ألف بالهيئة الملقاطية، والشقوق السهمية في رؤوس بعض الحروف. وقد اعتقد "محمد فهد الفعر" أن ناقش هذا الشاهد حجازي أو أنه تأثر بالأسلوب الحجازي الذي عرفته مصر على يد مبارك المكي أو غيره منذ القرن الثالث الهجري[١٠٣٤]. وإذا لم تكن هناك غضاضة في تأثر هذا النقش بالأسلوب الحجازي، فليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن ناقشه حجازي أو متأثر بالأسلوب الحجازي الذي عرفته مصر على يد مبارك المكي أو غيره، إذ يلاحظ أن هناك فجوة بين أسلوب النقش الكتابي وكتابات مبارك المكي المعتقد أنه انتقل إلى مصر من الحجاز، كما أننا لا نملك دليلاً آخر على وفود خطاطين من الحجاز إلى مصر غير مبارك المكي لنعتقد أنهم قد أثروا في الكتابات المصرية.

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة عوامل أخرى غير انتقال الخطاطين من الحجاز إلى مصر، والتي قد تسهم في نقل بعض التأثيرات الحجازية إلى مصر، ولعل الحج إلى الأماكن المقدسة في الحجاز يعد أحد أبرز هذه العوامل، إذ ليس من المستبعد أن يكون من بين أولئك الحجاج المصريين خطاطون اطلعوا في الحجاز على أساليبها الكتابية وتأثروا بها فانعكس ذلك على كتاباتهم في مصر. بل وليس من المستبعد أن يكون هؤلاء الحجاج المصريين قد اطلعوا في الحجاز نفسها على أساليب كتابية أخرى غير الأساليب الحجازية، إذ من المعروف أن الخلفاء المسلمين كانوا يستعينون بفنانين من الأقطار الإسلامية المختلفة لتنفيذ أعمالهم التي ينشئونها في الحجاز[١٠٣٥]، وهو النظام المعروف باسم "الليتورجيا"، مما أتاح للحجاز أن تكون مصدراً لالتقاء العديد من الأساليب الفنية الإسلامية. ولعل من المفيد في هذا السياق أن نشير إلى ما ذكره "محمد عبد الستار عثمان" من أنه في ضوء اشتراك فنانين من أقاليم الدولة الإسلامية المختلفة في تشييد المنشآت أو العمل في التجديدات والإصلاحات التي قام بها الخلفاء والولاة وغيرهم في الحجاز. لايمكن أن نقطع بأن تكون نقوش تلك المنشآت قد نفذت على أيدي خطاطين من الحجاز نفسها، طالما لا نملك الدليل على ذلك، بل والأكثر من ذلك فإنه يرى أن نقوش تلك المنشآت تخرج عن الإطار الذي يحدد نسبتها إلى المدرسة الحجازية- إلى أن يثبت

العكس-، ودلل على ذلك بتلك النصوص التى بالحرم المكى، والتى سجل كتّابها إشارات لموطنهم، كعمال البصرة والكوفة(١٠٣٦).

ومن ناحية أخرى فقد كانت اللواحق الزخرفية فى نهايات الحروف، من أهم الميزات التى شاعت فى نقوش شواهد القبور المصرية خلال القرن الرابع الهجرى، وقد أثير جدل واسع حول أصل موطن تلك الظاهرة. ما بين مرجع ظهورها إلى مصر أو بلاد المغرب والأندلس أو الحجاز. ويرى "إبراهيم جمعة" أنه من الخطأ اعتبار تلك اللواحق الزخرفية من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال أفريقيا والكتابات الفاطمية، إذ أنها ظهرت مبكرة فى مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى/٩م أى منذ العصر السابق لقيام الدولة الإخشيدية ٣٢٣-٣٥٧هـ، ثم شاعت فى العصر الإخشيدى واكتملت فى العصر الفاطمى، ومن ثم يرى أن تلك الظاهرة قد نشأت أصلاً فى مصر، ومنها شاعت بتأثير الجوار غرباً إلى شمال أفريقيا والأندلس وشرقاً إلى إيران، بل ولم يستبعد أن يكون تأثيرها قد شمل تلك الأقطار قبل دخول الفاطميين لمصر بزمن، أى منذ ظهرت فى مصر فى أواخر القرن الثالث وبدايات القرن الرابع الهجريين(١٠٣٧).

وقد رفض "محمد الفعر" اعتبار تلك اللواحق الزخرفية من مميزات الكتابة الأندلسية أو المصرية، وأنها انتقلت من مصر إلى غيرها من أقطار العالم الإسلامى،ويرى أن تلك الظاهرة عرفت قبل مصر فى بلاد الحجاز منذ القرن الثالث الهجرى،وقد تمثلت فى عراجين البلح التىظهرت فى رؤوس الألفات كما هو الحال فى نص فاطمة بنت داود بن خنيس المحفوظ فى مكتبة عبد الله بن عباس بالطائف(١٠٣٨) (شكل ٣٥٢). ويبدو أنه من الصعب الإقرار بشكل قاطع بما ذهب إليه "الفعر"، فنسبة تلك الظاهرة إلى قطر ما تحتاج إلى دراسة مستفيضة للنقوش الكتابية ليس فى هذا القطر فحسب بل فى جميع الأقطار التى نسبت إليها أيضاً تلكَ الظاهرة، وهو مالم يأت به "الفعر" ليثبت رأيه. ومن ناحية أخرى فقد أتى "الفعر" بنموذج كتابى حجازى واحد من القرن الثالث الهجرى ليثبت به ما ذهب إليه، وكنا نود أن يأتى بأدلة متعددة ومؤكدة التأريخ ليثبت بها ما ذهب إليه من إقرار قاطع بأن تلك الظاهرة قد ظهرت فى الحجاز قبل مصر، وأنه شاع عن طريق الخطأ أنها من مميزات الكتابة المصرية، وأنها ظهرت بها منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، ومنها انتشرت إلى بقية أقطار العالم الإسلامى(١٠٣٩). وربما يضعف ما ذهب إليه "الفعر" إلى جانب ما سبق أن الدليل الذى أتى به من الحجاز وهو شاهد قبر فاطمة بنت داود بن خنيس (شكل ٣٥٢) غير مؤرخ، وقد نسبه "الفعر" إلى القرن الثالث الهجرى بوجه عام، دون أن يأتى بأدلة تثبت صحة تأريخه للنقش، وإذا كان النص فى هذا الشاهد يخلو من أى إشارة قد تفيد بتأريخه على وجه الدقة(١٠٤٠)، فإنه كان من الممكن الاطمئنان إلى ما ذهب إليه من تأريخه بالقرن الثالث الهجرى، لو أنه قام بدراسة تحليلية للنقش مع نقوش حجازية أخرى مؤرخة بنفس القرن. ثم إنه لو افترضنا جدلاً أن هذا النقش يرجع إلى القرن الثالث الهجرى، أليس من الجائز أنه يعود إلى نهايات هذا القرن، فيزيد من صعوبة الإقرار بأن أصل اللواحق الزخرفية تعود إلى الحجاز،وخاصة أن تلك الظاهرة قد ظهرت فى مصر منذ

الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، كما يرى "إبراهيم جمعة"[1041].

ورغم أن الدراسة قد اتفقت مع كثير من آراء "الفعر"، فمما لاشك فيه أن "الفعر" كان مندفعاً إلى حد كبير فى إثبات تفوق فن الخط فى الحجاز عن مصر، ولعل ذلك يظهر من خلال دراسته المقارنة للكتابات فى الحجاز ومصر فى القرن الرابع الهجرى، وقد أتى "الفعر" فى مقارنته هذه بأمثلة من شواهد قبور مصرية من القرن الرابع الهجرى ليقارنها مع نصوص تأسيسية من الحجاز من القرن الرابع الهجرى كنقش طريق الجادة المؤرخ بعام ٣٠٤هـ[1042]، ونقش مسجد عائشة المؤرخ بعام ٣١٠هـ[1043]، ونقش بركة المقتدر الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى[1044]، والحق فإن هذه المقارنة غير عادلة، وأتفق تماماً مع ما ماذهب إليه "محمد عبد الستار عثمان" من أنها لم تتحر الشروط الصحيحة، حيث إن العينتين مختلفتا السمات بالإضافة إلى أنهما غير كافيتين، ثم أنه كيف نقارن بين نصوص تأسيسية لمنشآت قام بها الخلفاء، وبين نقوش لشواهد قبور لأشخاص عاديين[1045]؟ وذلك بغض النظر عما ذهب إليه "محمد عبد الستار" من أن نصوص الحجاز التى أتى بها "الفعر" فى مقارنته لم تتأكد نسبتها إلى مدرسة الحجاز، ورجح نسبتها إلى المدرسة العراقية[1046].

وقبل أن نختتم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على شواهد القبور المصرية يهمنا الإشارة إلى شاهد قبر من الرخام يرجع إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[1047]، وهو على هيئة محراب،ويحتوى على نص كتابى بخط كوفى يقرأ[1048](لوحة ٨٠).

<u>فى إطار عقد المحراب:</u>

(١) بسم الله الرحمن الرحيم الله لا إله إلا هو الحى القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم

<u>وفى حنية المحراب:</u>

(٢) بسم الله الرحمن الر

(٣) حيم تبارك الذى إن شا(ء) جعل

(٤) لك خيراً من ذلك جنات تجرى من

(٥) تحتها الأنهار ويجعل لك قصوراً اللهم

(٦) صلى على محمد النبى وآله الطاهرين وارحم

(٧)عبدك ابراهيم بن محمد بن ابراهيم بن على

(٨)بن محمد بن على بن هارون الشهيد المقتول ظلماً

<u>وبقاعدة الشاهد:</u>

(٩) يوم الاثنين لخ[ـمـ]ـس خلون من رجب سنة اثنا عشر وأربع مائة اللهم

(١٠)اغفر له وارضا عنه وتجاوز عن سياته (هكذا)

ويلاحظ فى هذا النقش أن التأثيرات النبطية والحجازية لم تزل ماثلة فى نماذج القرن الخامس الهجرى، والتى يمكن أن نلمحها فى تقطيع الكلمة الواحدة على سطرين. كما هو الحال فى كلمة "الرحمن" (س٢و٣). كما تبدو هذه التأثيرات أيضا فى أسلوب رسم حرف "الجيم" وأخواتها، وكذلك فى أسلوب رسم حرف "الياء" النهائية بهيئتها النبطية

الراجعة، كما هو الحال فى كلمة "الحى" (س١)، و"على" (س٦)، و "النبى" (س٦)، و"على" (س٨).

ولعل من أهم المظاهر الزخرفية فى هذا الشاهد انتهاء بعض حروفه بأشكال طيور رشيقة[١٠٤٩] (لوحة ٨١، شكل ٣٥٣)، وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت انتشار أشكال الطيور بين حروف النقش، وأن أشكال الطيور التى تنتهى بها بعض الحروف غير متصلة بها.

وربما توحى أشكال تلك الطيور فى كتابات هذا الشاهد المؤرخ بعام ٤١٢هـ أنه ظهرت فيه بدايات "الكتابات ذات الأشكال الحية"، تلك الظاهرة التى شاعت فى زخرفة التحف المعدنية فى إيران خلال العصر السلجوقى (٤٤٧- ٥٥٣هـ) والتى يعتقد أن بداية ظهورها وتطورها كان فى خراسان فى القرن السادس الهجرى/١٢م[١٠٥٠] وإنها انتشرت فى مصر وازدهرت خلال العصر الأيوبى- خاصة فى التحف المعدنية- بتأثير من ظهورها فى شرق العالم الإسلامى[١٠٥١].

وإذا كان فى ظهور إرهاصات "الكتابات ذات الأشكال الحية" فى ذلك الشاهد المصرى المؤرخ بعام ٤١٢هـ إشارة إلى أن مصر قد عرفت هذا النوع من الكتابة منذ أوائل القرن الخامس الهجرى. فهل يعنى ذلك أنه يمكن اعتبار أن مصر كانت هى أصل موطن ذلك النوع من الكتابة؟

ويبدو أنه من الصعوبة بمكان الفصل فى ذلك الموضوع وذلك فى ضوء الاعتبارات التالية:

- أنه فى حدود علمى تكاد تجمع الدراسات الآثارية التى تناولت هذا الموضوع بأن ظهور وتطور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت فى خراسان فى القرن السادس الهجرى / ١٢م، وبالنظر إلى النماذج التى وصلتنا من إيران ونفذت عليها تلك الكتابات نجدها متطورة وكاملة النضج، ولم يتتبع مراحل ظهورها وتطورها فى إيران.
- إن النموذج المصرى المبكر - ٤١٢هـ- الذى ظهرت عليه تلك الكتابات يعد فريداً فى بابه، كما يلاحظ ضعف أسلوبه بالمقارنة بالنماذج الإيرانية التى تميزت بتنوع أشكال الكائنات الحية ما بين أشكال آدمية وحيوانية وطيور وكائنات خرافية، وربما يرجع ذلك إلى أن النموذج المصرى مبكر عن النماذج الإيرانية، فبينما هو يعود إلى أوائل القرن الخامس الهجرى، فإن النماذج الإيرانية ترجع إلى القرن السادس الهجرى وما بعد ذلك. ومن ناحية أخرى فمما لوحظ أنه إن كانت بعض حروف الشاهد المصرى قد انتهت بأشكال طيور، فإن كثيراً من أشكال تلك الطيور منتشرة بين حروف الشاهد، مما قد يفقدها صفة "الكتابات ذات الأشكال الحية"، التى تميزت بأن أشكال الكائنات الحية تنتهى بنهايات الحروف، وهو ما وجدناه فى النماذج السلجوقية الإيرانية والمصرية والأيوبية، وإن كان هذا فى نفس الوقت لاينفى كلية إنتماء الكتابة على الشاهد المصرى إلى نوع "الكتابات ذات الأشكال الحية"، رغم بداوتها.
- ربما يزيد من أمر صعوبة تحديد أصل موطن "الكتابات ذات الأشكال الحية" ثمة إشارة تفيد بأنه عثر فى إحدى القاعات الرئيسية بقصر المعشوق "العاشق" بسامراء- الذى

يرجع إلى عهد الخليفة العباسي المعتمد على الله (٢٥٦-٢٧٩هـ)- على مجموعة من الخلاخيل الفضية، احتوت فيما تضمنته من زخارف على "شريط يضم كتابة دعائية بخط النسخ غير المنقط، يقرأ منها : (العز والإقبال والسلا[مة]...)، وذكر "عبد العزيز حميد" عن تلك الكتابة قائلا: "ومما يجدر ملاحظته أن لرؤوس بعض الحروف فيها خاصية غريبة وهى أنها بشكل رأس طير مثل حرف الواو وحرف القاف"[١٠٥٢]. كما أكد على أن زمن صناعة هذه الخلاخيل إما فى أواخر عصر سامراء أى فى أيام الخليفة العباسي المعتمد على الله أو بعد ذلك الزمن بقليل، وأشار إلى أنه يمكن تأريخها من نهاية القرن الثالث الهجرى/ ٩م أو من النصف الأول من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[١٠٥٣].

ومما لاشك فيه أنه لو صح هذا التاريخ لأصبح لدينا دليل قوى بأن إرهاصات ظهور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت في سامراء، حتي وإن كانت متمثلة في رؤوس بعض الحروف التى على هيئة رؤوس طيور، ولم تكن الحروف نفسها تنتهى بأشكال طيور كالنموذج المصرى أو النماذج الإيرانية. ولكن مما يلاحظ أن تأريخ "عبد العزيز حميد" لتلك الخلاخيل لم يصل إلى حد اليقين، فقد اعتمد فى تأريخه هذا على جانبين، أولهما: إنه عُثر على هذه الخلاخيل فى أرضية إحدي القاعات بقصر المعشوق الذى يرجع إلى الخليفة المعتمد على الله[١٠٥٤]، ولو كان مطمئناً إلى أن هذه الخلاخيل ترجع بالفعل إلى عصر المعتمد على الله، لما كان قد ذكر أن زمن صناعتها يرجع إما إلى أواخر عصر سامراء أى فى أيام المعتمد على الله أو بعد ذلك الزمن بقليل، ثم يشير أنه يمكن تأريخها "من نهاية القرن الثالث الهجرى أو من النصف الأول من القرن الرابع الهجرى"[١٠٥٥] بينما تاريخ انتقال المعتمد على الله من سامراء إلى بغداد كان إما فى عام ٢٧٠هـ أو فى عام ٢٧٨هـ[١٠٥٦]. أما الجانب الثانى الذى اعتمد عليه فى تأريخه فهو أن الوحدات والعناصر الزخرفية فى هذه الخلاخيل كانت من النوع المائل أو المشطوف التى تشبه طراز سامراء الثالث على الجص[١٠٥٧]، ومما لاشك فيه أنه إن كان من الجائز تأريخ تلك الخلاخيل بنهاية القرن الثالث الهجرى أو بالنصف الأول من القرن الرابع الهجرى، بناءً على تشابه أسلوب زخارفها مع طراز سامراء الثالث، فليس هناك ما يمنع أن نجد نماذج قد احتوت على طراز سامراء الثالث وترجع إلى ما بعد هذا التأريخ، ولعل خير دليل على ذلك تلك النماذج الفاطمية التى ترجع إلى نهاية القرن الرابع الهجرى والنصف الأول من القرن الخامس الهجرى، والتى لم تزل محتفظة ببعض أساليب طراز سامراء، مثل تلاصق العناصر والحفر المشطوف[١٠٥٨].

وعلى الرغم من ذلك فإذا كان الشك يراودنى بشأن تأريخ "عبد العزيز حميد" لتلك الخلاخيل، فلا أستطيع الجزم بشكل قاطع بعدم صحة تأريخه لها. وذلك فى ضوء الاعتبارات السابقة التى أشرت إليها، وعدم التمكن من رؤية هذه الخلاخيل رؤية العين أو توافر صور جيدة أو أشكال لها يمكن دراستها من خلالها.

وأياً ما كان الأمر فربما نستطيع بعد ما تقدم أن نرجح أن إرهاصات ظهور "الكتابات ذات الأشكال الحية" كانت إما فى مصر فى أوائل القرن الخامس الهجرى، بناء على شاهد

القبر المؤرخ بعام ٤١٢هـ، أو في سامراء بناءً على الخلاخيل المرجح تأريخها بنهاية القرن الثالث الهجري أو النصف الأول من القرن الرابع الهجري، وذلك مالم تتوافر نماذج تثبت بداية ظهورها في إيران قبل هذين التاريخين.

وإذا ما انتقلنا إلى جانب آخر لتتبع دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على كتابات شواهد القبور المصرية، فمما لوحظ أنه على الرغم من أن الليونة كانت بادية في كثير من حروف شواهد القبور المصرية المبكرة[١٠٥٩]، فإن الخط الكوفي اليابس ظل هو الخط المفضل في كتابة تلك الشواهد حتى وقت متأخر من العصر الفاطمي، وبدأ خط الثلث- اللين- يظهر إلى جانب الخط اليابس- الكوفي- منذ خلافة الآمر الفاطمي، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري/ ١٢م، كما هو واضح في شاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٠٦٠] مؤرخ بعام ٥١٩هـ- أي من عهد الخليفة الآمر- وإن كان يلاحظ رداءة خطه. ويظهر هذا الخط أيضاً في شاهد قبر آخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٠٦١] مؤرخ بعام ٥٥١هـ- أي من خلافة الفائز- ويلاحظ أن خطه أكثر جودة من خط الشاهد السابق[١٠٦٢]. ويظهر الخط الثلث كذلك في شاهد قبر آخر مؤرخ بعام ٥٦١هـ[١٠٦٣]- أي من عهد الخليفة العاضد-. كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بشاهد قبر مؤرخ بشهر رجب عام ٥٦٧هـ، عليه نص كتابي بخط الثلث، وعلى الرغم من أن هذا الشاهد يقع في عهد صلاح الدين الأيوبي، فإن جودة خطه وجماله[١٠٦٤]، تجعلنا نطمئن بأن هذا النوع من الخطوط قد اخذ في الاستقرار بمصر في أواخر العصر الفاطمي.

ويعد ظهور الخط الثلث في مصر منذ أوائل القرن السادس الهجري/ ٢م أحد مظاهر التأثيرات الفنية السلجوقية التي وفدت على مصر خلال العصر الفاطمي. إذ من المعروف أن الفضل يرجع إلى السلاجقة وأتابكتهم في تجويد هذا النوع من الخطوط، ومن أقدم أمثلته لديهم الكتابة التي في منارة الجامع الكبير بحلب من أعمال القاضي أبو الحسن محمد ٤٨٣هـ/ ١٠٩٠م، وتلك التي تزين مسجد ملكشاه بمدينة آمد ٤٨٤هـ/١٠٩١م. وقد بلغ هذا الخط أوج تطوره في الفترة الأتابكية كما هو الحال في محراب الجامع الأموي بالموصل ٥٤٣هـ/١١٤٨م، وفي منبر الجامع النوري بحماة ٥٥٩هـ/١١٦٤م[١٠٦٥].

وإلى جانب شواهد القبور السابقة فقد وصلنا العديد من اللقى الأثرية الفاطمية المصنوعة من الرخام أو الحجر أو الجص، والتي تكشف أيضاً عن بعض الجوانب المتصلة بالتأثيرات الفنية الوافدة على مصر في العصر الفاطمي.

ومن بين هذه اللقى كتلتان من الرخام محفوظتان بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، عليهما نحتاً بارزاً لأسدين، أحدهما يتجه إلى اليمين[١٠٦٦] والآخر يتجه إلى اليسار[١٠٦٧]. والأسد المتجه ناحية اليمين في وضع تأهب للهجوم، وقد رفع قبضة رجله اليمنى، ولوّح بذيله في قوة، فبدا ذيله منثنياً إلى الأمام ثم ملفوفاً إلى الخلف، وبرزت عضلاته، ومعرفته تبدو مجعدة، وفوق رجله الأمامية حلقة دائرية واضحة مملوءة بالزخارف النباتية، كما تبدو الزخارف النباتية المورقة على الجزء السفلي من جسده. وتظهر ثلاثة من ضلوع صدره ببروز قليل، ورسمت ورقة نباتية على مؤخرته. أما الأسد المتجه إلى اليسار فمشابه للسابق فيما

عدا خلو كفله من أى زخرفة[١٠٦٨].

وربما يستدعى شكل هذين الأسدين أشكال الأسود المنحوته التى زين بها الفاطميون أبواب مدينة المهدية عاصمتهم بإفريقية[١٠٦٩]، كما ورد ما يفيد بأن المعز لدين الله وهو فى طريقه من إفريقية إلى مصر قد استراح بقصر أجدابيه بليبيا الذى كان قد بناه ابنه وزخرفه بأشكال لأسود منحوته[١٠٧٠]، وربما فى ذلك إشارة إلى أن استخدام الفاطميين للأسود المنحوته فى مصر كان استمراراً لاستخدامهم لها فى بلاد المغرب، وربما يدعم ذلك، أنه عثر فى حفائر مدينة أجدابيه بليبيا على تمثال لأسد ينسب إلى الخليفة أبى القاسم (٣٢٢-٣٣٤هـ)، ذى وضع مماثل لوضع الأسدين سابقى الوصف[١٠٧١].

كما وصلنا عدة ألواح رخامية تنسب إلى العصر الفاطمى، وهى مزينة بأشكال حمامات متقابلة على أفرع نباتية، وزخرفة لشجرة حياة على جانبيها فى بعض الأحيان أسدان، وفى أحيان أخرى طاووسان بالإضافة إلى رسوم أسماك[١٠٧٢].

ومن الجدير بالذكر أن ظهور الحمام والسمك فى هذه الألواح دفعت بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى الاعتقاد بأن صانع هذه الألواح كان متأثراً ببعض التعاليم والتقاليد المسيحية، إذ أن الحمام كان يمثل روح القدس، أما السمك فإن حروف اسمه باليونانية هى أوائل الحروف فى اسم السيد المسيح وألقابه[١٠٧٣].

ويؤكد الباحث على أن تأثير الفنون المسيحية فى مصر على الفن الإسلامى بها هو أمر وارد بل وطبيعى، وخاصة فى المرحلة الأولى لتكوين الفن الإسلامى فى مصر، على أن ذلك لايعطينا الحق فى أنه كلما نلمح عنصراً ذا دلالة رمزية مسيحية- وما أكثرها- يظهر فى الفن الإسلامى بمصر، كالحمام والطاووس والسمك، أن نلصقه مباشرة بالتأثر بتعاليم المسيحية أو فنونها. فمثل تلك العناصر الزخرفية كانت شائعة التمثيل منذ القدم فى كثير من الفنون والحضارات، والتى ليس لبعضها صلة من قريبٍ أو بعيد بالعقيدة المسيحية أو فنونها. ومن ناحية أخرى فحتى لو جاز اعتبار مثل تلك العناصر الزخرفية التى ظهرت فى هذه الألواح الفاطمية استمرار لما هو كان شائعاً فى الفنون المسيحية بمصر. فليس من المعقول أن تكون قد استخدمت بنفس مفهومها الرمزى المسيحى، وخاصة أنها لم تكن تزين منشآت دينية مسيحية، بل كانت معدة لتستخدم فى تزيين قصور الخلفاء الفاطميين. ومن ناحية أخرى، فإن كثيراً من تلك العناصر الزخرفية، كانت معروفة لدى العرب منذ العهود القديمة[١٠٧٤]، ثم إن الكثير منها ورد ذكره فى القرآن الكريم، فرسخها فى أذهان العرب المسلمين. وعلى الرغم من أن الفن الإسلامى يختلف عن الفنون المسيحية، فى أنه لم يشرح تعاليم العقيدة، فليس من المستبعد أن يكون هناك مفهوم رمزى لدى بعض المسلمين، بشأن بعض الطيور والحيوانات التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم، أو على أقل تقدير فإن ذكرها فى كتاب الله عز وجل، يجعل لها مكانة خاصة لديهم.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن زخارف تلك الألواح الرخامية الفاطمية ذات روح وطابع إسلامى واضح لا تكاد تختلف عما أنتجه الفنانون المسلمون سواء فى شرق العالم الإسلامى أو فى غربه على حد سواء.

كما وصلتنا مجموعة من الكلج أو قواعد الأزيار، ينسب بعضها إلى العصر الفاطمى ومنها كلجة رخامية محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٠٧٥)، وهى قائمة على أربع أرجل مزخرفة بالحفر فى هيئة تشبه أرجل السلحفاة، تعطى انطباعا بأن النحات استلهم شكل السلحفاة فى المظهر العام للكلجة(١٠٧٦). وتذكرنا هيئة تلك الكلجة بأشكال المسارج الخزفية الفاطمية، التى جاءت أرجلها على هيئة أرجل الحيوانات، والتى يعتقد أن هيئتها مستوحاة من بعض أشكال الأوانى الخزفية المستوردة من الصين فى عصر أسرة سونج "Sung"(١٠٧٧).

ومن بين هذه الكلج أيضا، كلجة محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة(١٠٧٨). وهى مرتكزة على أبعة قوائم على هيئة أسود رابضة ضفرت أذيالها (لوحة ٨٢)، وبأركانها أشكال بارزة تمثل سيدتين جالستين، كل منهما تضم يدها إلى صدرها (لوحة ٨٣)، ورجلين واقفين يحمل كل منهما فى يده سيفا عريضا أو صولجانا (لوحة ٨٤)، وبالإضافة إلى ذلك فيظهر فى جوانب الكلجة مقرنصات زخرفية فى صفين (لوحة ٨٢)، وأشكال عقود مفصصة (لوحة ٨٤)، وببدن الحوض من الخارج نص كتابى بخط كوفى يقرأ منه "... سين وخمسمائة"(١٠٧٩). وربما يعنينا بشكل أكثر أهمية فى أمر زخارف هذه الكلجة، هيئة هاتين السيدتين اللتين تذكرانا بمناظر العرى التى كانت شائعة فى الفن الإغريقى، وكذلك طيات الثياب التى يرتديها الرجلان والتى نفذت بأسلوب طبيعى، كما هو معروف فى الفن الإغريقى أيضا، وذلك بالإضافة إلى هيئة الأسدين المتدابرين ذى الهيئة الساسانية الأصل.

أما فيما يتعلق بأشكال المقرنصات الزخرفية والعقود المفصصة فى هذه الكلجة(١٠٨٠)، فعلى الرغم من أنه سوف يشار اليهما عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على العمائر الفاطمية، فلا بأس أن نشير إلى أن هذه المقرنصات الزخرفية قد ظهرت فى بلاد فارس قبل ظهورها فى مصر خلال العصر الفاطمى. وأن أول ظهور لها كان فى عضد باب مدفن جنبادى كابوس فى جورجان بإيران (٣٩٧هـ/١٠٠٦-١٠٠٧م)، وبعد ذلك فى كورنيش مدفن جنبارى على فى ابرقوه بإيران (٤٤٨هـ/١٠٥٦-١٠٥٧م)، ثم فى مئذنة مسجد آنى فى أرمينيا (٤٦٥-٤٦٦هـ/ ١٠٧٣م)(١٠٨١).

أما فيما يتعلق بالعقود المفصصة، فرغم ظهورها فى أمثلة مبكرة فى العمارة العباسية بالعراق، كما هو فى باب بغداد بمدينة الرقة (١٥٥هـ/٧٧١م)، ثم فى عقود نوافذ جامع سامراء (٢٣٤-٢٣٧هـ/ ٨٤٨-٨٥٠م)، وفى قصر العاشق بالقرب من سامراء (٢٦٤هـ/٨٧٨م)(١٠٨٢)، فقد كانت من أهم الخصائص الفنية فى بلاد المغرب والأندلس، ووجدناها فى لوحة بجوار محراب المسجد الجامع بالقيروان من سنة (٢٤٨هـ/٨٦٢م)، وفى قبة البهو بمسجد الزيتونة بتونس (٣٨١هـ/٩٩١م)(١٠٨٣). وما وصلنا من أشكالها فى منشآت الأمويين بقرطبة والزهراء وطليطلة(١٠٨٤) (شكل ٣٥٤) وكذلك فى فنونهم التطبيقية، كما هو واضح فى حوض حجرى، محفوظ فى متحف الآثار بمدينة مدريد، ومؤرخ بعام ٣٧٧هـ(١٠٨٥) (شكل ٣٥٥)، يؤكد على خصوصية هذا العنصر فى الأندلس، وليس من المستبعد أن بداية انتشاره فى مصر خلال العصر الفاطمى، كان بتأثير من شيوع استعماله فى بلاد المغرب

والأندلس.

أما فيما يتعلق بالتحف المصنوعة من الجص. فقد وصلتنا مجموعة منها ترجع إلى العصر الفاطمي. منها مبخرة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة(١٠٨٦)، عليها عبارة كتابية بخط الثلث، تقرأ "النعمة الشاملة والسعادة الدائمة"(١٠٨٧). وقد سبقت الإشارة إلى أن ظهور الخط الثلث في العصر الفاطمي كان بتأثير عن ظهوره لدى السلاجقة وأتابكتهم في شرقي العالم الإسلامي.

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامي أيضاً بمبخرتين من الجص(١٠٨٨) ظهر عليهما عقود زخرفية مفصصة(١٠٨٩)، والتي سبق التنويه إلى شيوع استعمالها في المغرب والأندلس، قبل بداية شيوعها في مصر خلال العصر الفاطمي.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أيضاً بمبخرة من الجص(١٠٩٠)، ترجع إلى العصر الفاطمي. يهمنا منها ما ورد على بدنها من زخارف نباتية تمثل أشكالاً لتفريعات نباتية لمراوح نخيلية محورة إلى أشكال هندسية، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفي لم يظهر في مصر إلا بعد قدوم الفاطميين اليها، ومن المرجح أن هذا الأسلوب يعد تأثيراً إيرانياً خاصة أنه لايوجد منه أمثلة مشابهة في تونس، ليعتقد أنه منقول إلى مصر من هناك(١٠٩١).

المبحث الرابع

التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور الصخرى:

أ - الزجاج:

بلغت صناعة الزجاج فى العصر الإسلامى درجة عالية من التطور والازدهار، ولعل ذلك يرجع فى المقام الأول إلى أن تلك الصناعة كانت ضاربة بجذورها فى أعماق كثير من المناطق التى شهدت الفتح الإسلامى. إذ أنه على الرغم من اختلاف العلماء فى تحديد أصل موطن صناعة الزجاج، فقد بات من المتفق عليه أن موطن ابتكاره لايخرج عن ثلاثة أقطار هى مصر أو العراق أو سوريا[١٠٩٢]، تلك الأقطار الثلاثة التى كان لها مالها فى تاريخ الفن الإسلامى بوجه عام، وفى صناعة الزجاج على وجه الخصوص.

وقبل أن نسترسل فى تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج بمصر الإسلامية فى الفترة قيد البحث، أود أن ألفت الانتباه إلى أن تبادل الخبرات فى صناعة الزجاج بين كثير من أقطار الشرق الأدنى مثل سوريا ومصر والعراق وإيران تمد بجذورها فى أعماق التاريخ، إذ يعتقد "فلندرز بترى" الذى قام بالتنقيب فى تل العمارنة بمصر، أن أقدم زجاج وجد فى مصر قبل عام ١٥٠٠ قبل الميلاد كان قد صنعه زجاجون سوريون، وأن كل الأوانى الزجاجية التى وجدت فى مصر وترجع إلى ما قبل هذا التاريخ مستوردة[١٠٩٣]. ويرى "جيب اسكندر" أن العراقيين خاصة الآشوريين منهم قد تعلموا صناعة الزجاج من المصريين، إلا أنهم لم يبلغوا فيها مبلغ معلميهم[١٠٩٤]. ويذكر "زكى محمد حسن" أن الأوانى الزجاجية التى استعملها الإيرانيون القدماء كانوا يستوردونها من سورية، كما يشهد على ذلك نوع التحف الزجاجية التى عثر عليها فى حفائر السوس والمدائن[١٠٩٥].

وعلى أية حال فتكشف الدراسات الآثارية أن أهم مراكز إنتاج الزجاج فى العصر الإسلامى كانت فى السوس ونيسابور بإيران، وقد وصلت تلك الصناعة فى نيسابور أوج ازدهارها فيما بين القرنين الثالث والخامس الهجريين/ ٩-١١م، وكذلك فى سامراء حينما كانت عاصمة للخلافة العباسية فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وفى الفسطاط منذ القرن الثانى الهجرى/ ٨م وما بعده[١٠٩٦]، وذلك بالإضافة إلى عدة مناطق فى سوريا[١٠٩٧].

وفيما يتعلق بصناعة الزجاج فى مصر، فعلى الرغم من أن هنالك ثمة إشارات تفيد بتدهور مستوى تلك الصناعة بها قبل الفتح العربى- بدليل أنه لم يعد يصدر منها إلى الخارج خلال العصر البيزنطى[١٠٩٨]، كما أن ما عثر عليه من بقايا ترجع إلى ما قبل الفتح الإسلامى فى منطقة الفيوم، استدل منه على أن مستوى العاملين فى تلك الصناعة أخذ فى التدهور[١٠٩٩]- فنستطيع أن نقر باطمئنان أن صناعة الزجاج كانت مستقرة فى مصر منذ العصر الفرعونى، وقد واصلت مسيرة تقدمها خلال العصرين الإغريقى والرومانى[١١٠٠]، حتى أن "يوليوس" قيصر (١٠١-٤٤ق.م) اشترط أن تكون جزية مصر إلى روما متضمنة للمصنوعات الزجاجية التى تنتجها الإسكندرية، كما أن "نيرون" (٥٤-٦٨م) استقدم من مصر صناع الزجاج الذين أسسوا له أول مصنع فى روما، بالإضافة إلى أن الامبراطور "هادريان" (١١٧-١٣٨م) أشار فى خطاب له إلى زجاج الإسكندرية عندما ذكر أنه قد أهديت له كؤوس زجاجية ذات ألوان مختلفة من كاهن مصرى[١١٠١]. واستمر ازدهار صناعة

الزجاج وتقدمه فى العصر البيزنطى. وورث الزجاجون المسلمون فى مصر كل هذا التراث الفنى العريق فى صناعة الزجاج وزخرفته، ثم ارتقوا بهذه الصناعة وابتدعوا فى مجالها أساليب صناعية جديدة وأشكالاً مبتكرة ميزت الزجاج المصرى فى العصر الإسلامى عن العصور السابقة(١١٠٢)، شأنهم فى ذلك شأن أمثالهم من صناع الزجاج فى سوريا والعراق وإيران، ومما لاشك فيه أن صناعة الزجاج فى العصر الإسلامى قامت على أكتاف هؤلاء الصناع فى تلك الأقطار الأربعة- مصر وسوريا والعراق وإيران- لما لهذه الصناعة من ماض تليد فى هذه البلدان(١١٠٣).

وكان من الطبيعى أن تستمر الأساليب الفنية والزخرفية التى سادت فى تلك الأقطار قبل الفتح الإسلامى متبعة فى صناعة الزجاج فى بداية العصر الإسلامى(١١٠٤)، بل وقدر لتلك الأساليب القديمة أن تظل سائدة فى صناعة الزجاج الإسلامى خلال القرون الأربعة الأولى بعد الهجرة، حيث كان التطور فى هذا الميدان أبطأ من غيره فى ميادين الفن الإسلامى(١١٠٥).

ومما لاشك فيه أن تقارب الأساليب الفنية والزخرفية فى صناعة الزجاج منذ فجر الإسلام فى كل عن مصر وسوريا والعراق، قد أدى إلى صعوبة نسبة أكثر ما وصلنا من تحف زجاجية ترجع إلى عصر الخلفاء الراشدين أو عصر الأسرة الأموية إلى إقليم معين من تلك الأقاليم، بل وبات من الصعب التمييز بشكل واضح بين التحف الزجاجية التى أنتجت فى مصر أو سوريا أو العراق، أو تلك التى أنتجت فى إقليم آخر من الأقاليم الإسلامية قبل القرن الثالث الهجرى/ ٩م- على أقل تقدير- خاصة أن الغالبية العظمى منها كانت من النوع البسيط الخالى من كل ضرب من ضروب الزخرفة(١١٠٦).

ويبدو أن مشكلة صعوبة تعيين مراكز صناعة الزجاج فى العصر الإسلامى لم تقتصر على الفترة الإسلامية المبكرة، فيشير "مارسيه" أنه على الرغم من أن صناعة الزجاج كانت شديدة الرواج بمصر فى العصر الفاطمى، إلا أنه من الصعب تحديد الجهة التى يعود إليها تقدم تلك الصناعة والأشكال، أهى مصر أم سورية أم فارس أم هى منطقة البرابرة الشرقية؟ ويرى أن نفس الأشكال قد ظهرت مطبقة فى هذه المقاطعات المختلفة من العالم الإسلامى وأنها عولجت حسب نفس الأصول، فهى أكواب وأقداح وزجاجات وقوارير عطر مقولبة أو منفوخة، ومزينة بصيغ منقوشة على الطراوة أو مزينة بتطبيقات من الزجاج المبروم، وكثيراً ما مثلت الزخرفة صوراً حيوانية(١١٠٧).

وعلى أية حال فإذا كان التشابه بين منتجات الزجاج فى كثير من أقطار العالم الإسلامى، يرجع إلى أن مراكز تلك الانتاج كانت تتبع أساليب فنية وزخرفية مشتركة، كان أغلبها موروث لديهم منذ القدم. فمما لاشك فيه أن انطواء تلك الأقطار فى العصر الإسلامى تحت لواء حكم واحد، قد أسهم إسهاماً عظيماً فى الوحدة التى جمعت بين منتجات تلك الأقطار، وربما كان ذلك نتيجة لعدة عوامل. لعل أهمها تمزيق الحواجز السياسية بين تلك الأقطار وبصفة خاصة بين مصر وسورية من ناحية والعراق وبلاد فارس من ناحية أخرى، مما أدى إلى حرية انتقال الصناع والفنانين بين تلك الأقطار، علاوة على نشاط التبادل

التجارى بينها، مما كان له الفضل فى التبادل المثمر للأفكار الفنية بين هذه البلدان[1108].

وتكشف الحفائر الأثرية التى أجريت فى مدينة الفسطاط أن مصر أقبلت على استيراد الأوانى الزجاجية من سورية والعراق وإيران، ومن الطبيعى أن يعمل الصناع المصريون على تقليدها، مما أدى إلى صعوبة التفريق بين الأوانى المستوردة وتلك التى أنتجت محلياً[1109].

أما فيما يتعلق بظاهرة انتقال الصناع والفنانين بين أقطار العالم الإسلامى، فهناك ثمة إشارة تفيد بأن الفرس الذين دخلوا مصر مع عمرو بن العاص، قد احترفوا فى الفسطاط منذ وقت مبكر بعض الصناعات وأنهم كانوا يرصعون الزجاج بالجوهر ويكتبون عليه بالذهب المجسم[1110]. كما أنه من المعتقد أن أسلوب صناعة الزجاج المعروف باسم "الألف زهرة - Millefiori" والذى كشفت عنه كميات كبيرة فى حفائر سامراء، قد حُمل إلى العراق عن طريق مصر، وذلك إما عن طريق بعض الصناع المصريين الذين انتقلوا إلى العراق ونشروا بها تلك الصناعة[1111]، أو عن طريق صناع وفدوا من العراق إلى مصر فتعلموا بها تلك الصناعة ثم نقلوها إلى العراق[1112]. ومن ناحية أخرى فتشير وثائق الجنيزة إلى أن من بين الصناع الذين وفدوا من سوريا إلى مصر فى العصر الفاطمى بعض صناع الزجاج[1113].

ومن ناحية أخرى فيهمنا الإشارة إلى أن صناعة الزجاج والبلور الصخرى، كانتا من الصناعات الراقية والشهيرة فى إفريقية منذ عصر الأغالبة، وقد كان بالقيروان بالقرب من مسجدها الجامع سوق يعرف باسم "سوق الزجاج"[1114]، كما أن تلك الصناعة كانت مزدهرة بها فى العصر الفاطمى- قبل انتقال الفاطميين إلى مصر- وأن مدينة صبرة المنصورية كانت إحدى المراكز الممتازة فى صناعة الزجاج بإفريقية خلال هذا العصر[1115]، وورد ما يفيد بأن أرضية بعض الشوارع والبيوت فى تلك المدينة، كانت مبلطة بطبقة زجاجية مختمة ومزخرفة[1116]. وليس من المستبعد أن ينقل الفاطميون معهم من بلاد المغرب إلى مصر بعض الأساليب الفنية والزخرفية التى ألفوها فى موطنهم السابق، بل وربما كان من بين الفنانين الذين حرص الفاطميون على جلبهم معهم إلى مصر بعض من صناع الزجاج والبلور الصخرى.

ومن الجدير بالذكر أن صناع الزجاج فى مصر خلال العصر الفاطمى قد أقبلوا على تقليد بعض المنتجات الخزفية الصينية، فبالإضافة إلى وصف "ناصر خسرو" لبعض المنتجات الخزفية الفاطمية الشفافة والتى يعتقد بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أنها ما هى إلا أوانى زجاجية صنعت تقليداً للبورسلين الصينى[1117]، فقد عثر فى حفائر الفسطاط على قطع زجاجية ملونة باللون الأبيض المعتم أو الأزرق الفيروزى ومرسومة بالبريق المعدنى، ومن المرجح أن هذا الزجاج المعتم صنع تقليداً للخزف الصينى، الذى انتشر فى مصر خلال العصر الفاطمى[1118]، إذ يوحى إلينا هذا النوع المعتم بأن هذا الأسلوب فى تلوين الزجاج متأثر إلى حد بعيد بأوانى البورسلين الناصعة البياض المعروفة باسم "تنج" و"ينج شنج" المستوردة من الصين خلال عهد أسرة "سونج"، ويرى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية أن هذا الأسلوب الذى اتبعه الزجاجون المصريون فى تقليد هذا النوع من الخزف الصينى

يعتبر حدثاً فريداً فى تاريخ صناعة الزجاج فى الشرق الأدنى خلال العصور الوسطى(١١١٩).

وعلى أية حال فمن أهم الأساليب التى استعملت فى زخرفة الزجاج منذ بداية العصر الإسلامى. تلك الأقراص أو الخيوط المضافة إلى سطح الإناء، ومن المعروف أن هذا الأسلوب الزخرفى كان معروفاً منذ العصر الرومانى، وكان شائعاً فى وسورية بوجه خاص. وكانت الحليات المضافة إما خطوطاً متعرجة أو أشرطة متموجة أو أقراصاً أو نقطاً بلون الإناء الأصلى أو باللون الأزرق فى معظم الأحيان(١١٢٠). وعلى الرغم من أن المسلمين قد ورثوا هذا الأسلوب الزخرفى عن الرومان، فقد توصلوا إلى إبداعات أكثر ثراءً، وذلك باستعمال اللدائن مرقشة الألوان، كما أبدعوا فى زخارفه سواء الزجزاجية أو المتموجة أو فى الحليات المتدلية(١١٢١).

هذا وقد وصلنا من أوائل العصر الإسلامى عدة نماذج لأوانى زجاجية مزخرفة بأقراص أو خيوط مضافة، وعلى الرغم من أن تلك التحف قد نُسبت إلى القرنين الأول والثانى الهجريين /٧-٨م، إلا أنه كان من المتعذر نسبة أكثرها إلى مصر أم سورية(١١٢٢)، ولعل ذلك راجع فى المقام الأول إلى تشابه الأساليب الفنية والزخرفية التى اتبعتها مصر وسورية خلال العصر الأموى، وإن كان يصعب فى نفس الوقت رد ذلك التشابه إلى ظاهرة التأثير والتأثر، إذ أن هذه الأساليب الزخرفية والفنية كانت قائمة فى كلا القطرين قبل الفتح الإسلامى لهما.

ويحتفظ متحف "برلين" بإناء من الزجاج نسب إلى مصر فى القرنين الأول والثانى الهجريين/٧-٨م، وهو عبارة عن قنينة محمولة على ظهر جمل من الزجاج،وببدن القنينة خيوط متعرجة مضافة تضمها إلى ظهر الكتلة الزجاجية التى تمثل الجمل(١١٢٣). ويشير "ديماند" إلى أن متحف "المتروبوليتان" بنيويورك يحتفظ بعدد من الأوانى عليها زخارف مضافة على شكل حيوانات- قد تكون جمالاً- تحمل فوق ظهورها سلالاً بها أوعية وأن قطع هذا النوع جاءت من سورية، وترجع إلى عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامى(١١٢٤).

ومن الجدير بالذكر أنه عُثر فى العراق على علبة تجميل من الرخام المعرق، ترجع إلى عصر فجر الأسرات (من منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد)، ونقش على قاعدة العلبة أربعة ثيران، فى كل ركن ثور، والقسم الأعلى مسطح يحتوى على أربع فجوات كانت توضع فيها مساحيق التجميل(١١٢٥)، مما يعنى أن فكرة الأوانى المحمولة على حيوانات كانت معروفة فى العراق منذ العصور السحيقة(١١٢٦). بل وقد عثر فى عدة مواقع عراقية قديمة على أوان زجاجية ترجع إلى الفترة التى سبقت الفتح الإسلامى، منها إناء محفوظ بالمتحف العراقى(١١٢٧)، على شكل جمل يحمل على ظهره قنينتين ملتصقتين ببعضهما(١١٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا كوب من الفضة يرجع إلى الفن الفارسى الاخمينى (٥٣٩-٣٣١ق.م). وتتكون قاعدة الكوب من حيوان خرافى له قرنان(١١٢٩). مما يشير إلى أن مثل تلك الأوانى القائمة على أشكال حيوانات. كانت شائعة التمثيل فى العديد من الفنون والحضارات القديمة.

ومن بين الأوانى الزجاجية التى وصلتنا من العصر الإسلامى، ما هو مزدان من الخارج بزخرفة على هيئة خلايا النحل أو أقراص العسل "Honey Comb" ومشكلة بواسطة القالب[١١٣٠]، وتؤرخ الأوانى التى احتوت على هذا النوع من الزخرفة فى الفترة ما بين القرنين الثانى والثامن الهجريين/ ٨-١٤م[١١٣١].

ومن التحف المصرية التى وصلتنا من هذا النوع كأس زجاجى محفوظ فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة[١١٣٢]، قوام زخرفته قنوات طولية بارزة تمتد قليلاً أسفل حافته، ثم تتصل بها زخرفة خلايا النحل التى تكسو باقى الإناء (شكل ٣٥٦)، ونسب بعض علماء الفنون الإسلامية هذا الكاس إلى العصر الطولونى أو الإخشيدى[١١٣٣]، وأرخه آخرون بالقرن الثالث أو الرابع الهجرى/ ٩-١٠م[١١٣٤]، أو بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م[١١٣٥].

وقد كان التصميم القائم على زخرفة خلايا النحل شائعاً خلال العصر الرومانى[١١٣٦]، كما وجد منفذاً على عدة أوانى من العراق ترجع إلى ما قبل الإسلام[١١٣٧] وإلى فترة صدر الإسلام[١١٣٨]. ويبدو أن هذا التصميم كان شائعاً إلى حد كبير فى إيران منذ العصر الساسانى، وخلال العصر الإسلامى، وقد وصلتنا منها عدة أمثلة تؤكد ذلك[١١٣٩]، منها سلطانية ترجع إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين (لوحة ٨٥)، وقنينة ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى[١١٤٠] (لوحة ٨٦)، وقنينة ترجع إلى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[١١٤١].

وإذا كان من الطبيعى أن تظل الأساليب الفنية والزخرفية القديمة متبعة فى الزجاج الإسلامى لفترة من الزمن، فمن المعتقد أن الطابع الإسلامى قد ظهر فى التحف الزجاجية فى العصر العباسى، وبصفة خاصة بعد نشأة مدينة سامراء فى القرن الثالث الهجرى/٩م[١١٤٢]. ونظراً لارتباط مصر الوثيق فى العصر الطولونى بمدينة سامراء فكان من الطبيعى أن ينعكس ما طرأ من تطور فى صناعة الزجاج بهذه المدينة على تلك الصناعة فى مصر خلال هذا العصر، بل ومن المعتقد أن ما شهدته صناعة الزجاج من تقدم ملموس بمصر فى العصر الطولونى، إنما يرجع فى المقام الأول إلى التأثر بصناعة الزجاج فى سامراء[١١٤٣].

ومن المعروف أن العراق قد اشتهرت فى العصر الإسلامى بإنتاج الزجاج ذى الزخارف المقطوعة "Cutglass"، وأنها كانت تصدره إلى الخارج[١١٤٤]، ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن الزجاج المقطوع هو ذلك النوع الذى حاولت فيه العراق أن تقلد البلور الصخرى، ويذكر أن مؤرخى الفنون يظنون أن هذا الزجاج المحفور أو المقطوع قد نشأ فى سامراء على أيدى صناع من الفرس أو على أيدى العراقيين أنفسهم، وأن الإدريسى أشار إلى قيام صناعة هذا النوع من الزجاج فى مدينة القادسية بالعراق[١١٤٥]. ولكن من المرجح كما تذكر "Rachel Hasson" أن الزجاج المقطوع كان معروفاً فى العراق منذ وقت مبكر، حيث وصلتنا منه نماذج ترجع إلى القرن الثامن قبل الميلاد، وتشير إلى أنه منذ القرن الثالث الميلادى تطور هذا الأسلوب إلى الأمام بواسطة الساسانيين الذين توسعوا فى استخدامه[١١٤٦]، وأكد "ديماند" على أن الزجاج ذى الزخارف المقطوعة

كان من مميزات العصر الساساني، ودلل على ذلك بالأمثلة العديدة التي عثر عليها بالحفائر التي أجريت في العواصم الساسانية ببلاد العراق وخاصة في المدائن[١١٤٧].

وعلى أية حال فإذا كان الاحتمال الأرجح أن المسلمين قد تعلموا أسلوب القطع في الزجاج من الساسانيين[١١٤٨]، فقد سار به المسلمون إلى الأمام ووصلوا به إلى أعلى درجات النضج[١١٤٩]. وإذا كان فضل بغداد لاينكر في إنتاج هذا النوع من الزجاج- لما ذاع عنها من شهرة في صناعة الزجاج ذي الزخارف المقطوعة[١١٥٠]- فنستطيع أن نؤكد أيضاً على دور سامراء في هذا المجال، لما وصلنا من إنتاجها الذي امتاز بزخارفه المائلة القطع، ذلك الأسلوب الذي كان سائداً في مختلف المواد التي استعملت في سامراء وخاصة على الجص والخشب[١١٥١] وتكشف بعض قطع الزجاج التي وصلتنا من مصر وتنسب إلى العصر الطولوني (لوحة ٨٧)، أنها متأثرة بأسلوب القطع الذي كان سائداً في سامراء. كما أن زخارفها تشبه كثيراً الزخارف المحفورة في الأخشاب الطولونية، أو بعبارة أخرى احتوت على زخارف من طراز سامراء الثالث[١١٥٢].

وإذا كان من الطبيعي أن ينعكس طراز سامراء في زخرفة الأواني الزجاجية التي وصلتنا من مصر في العصر الطولوني، نظراً لسيادة هذا الطراز في ذلك العصر، فإن هناك احتمالاً بأن يكون الإنتاج المصري- المتأثر بطراز سامراء- قد أنتج بواسطة فنانين عراقيين وصلوا إلى مصر في العصر الطولوني، وامتد تأثيرهم في صناعة الزجاج المصري حتى العصر الفاطمي[١١٥٣]. بل ومن المعتقد على حد قول "ديماند" أن إنتاج العراق- خاصة بغداد- من الزجاج ذي الزخارف المقطوعة، يعد من المصادر الفنية لهذا النوع من الزجاج في مصر خلال العصر الفاطمي[١١٥٤].

هذا وقد اتضح من خلال مقارنة بعض ما وصلنا من التحف الزجاجية المصرية مع مثيلاتها من سامراء، عن تأثر التحف الزجاجية المصرية سوا من حيث أسلوب القطع أو الزخرفة بزجاج سامراء، فيحتفظ المتحف العراقي بجزء من قدح من سامراء[١١٥٥] (شكل٣٥٧) عليه زخارف بارزة إذ أن الخلفية قد قطعت فظهرت الزخارف بارزة، وهي تتكون من دوائر كبيرة حفرت أجزاؤها الداخلية فأصبحت في وسطها دوائر أخرى صغيرة. وأسفل هذه الدوائر قطعت الخلفية فظهرت أشكال معينات حفر أيضاً داخل كل منها شكل معين أصغر[١١٥٦]، وبنفس المتحف أيضاً كسرة قدح[١١٥٧] مهداة من متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (شكل ٣٥٨)، وهي مزخرفة بنفس أسلوب القطعة السابقة، كما أن العناصر الزخرفية واحدة تقريباً، إذ اشتملت على أشكال دوائر ومعينات. وقد حفرت ما بين أجزاء الدوائر الداخلية والخارجية فظهرت بداخلها أشكال دوائر أصغر، وقد أرخت تلك القطعة المصرية بالقرن الثالث- الرابع الهجري/ ٩-١٠م، بناء على مقارنتها بقطعة سامراء السابقة[١١٥٨].

وبالإضافة إلى القطعة المصرية السابقة التي اتضح من خلالها مقارنتها مع نموذج من سامراء، أنها قد تأثرت في قطعها وزخرفتها بزجاج سامراء. فيحتفظ المتحف العراقي بعدة أمثلة من الزجاج المصري مهداة من متحف الفن الإسلامي أيضاً، منها كسرة من طبق (شكل ٣٥٩) تؤرخ بالقرن الثاني أو الثالث الهجري / ٨-٩م[١١٥٩]، وقنينة ذات شكل هرمي

ناقص (شكل ٣٦٠) تؤرخ بالقرن الثالث أو الرابع الهجرى /٩-١٠م[١١٦٠]. اتضح من خلال أسلوب قطعهما وزخرفتهما أنهما متأثران بالأسلوب العراقى وخاصة السامرائى.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بكأس زجاجى[١١٦١] من مصر، نسبه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى العصر الطولونى[١١٦٢]، ونسبه البعض الآخر إلى العصر الفاطمى[١١٦٣]. وهذا الكأس مغطى بطبقة من زجاج أزرق نقشت عليها الزخرفة والكتابة بطريقة القطع، وقوام تلك الزخرفة إفريز من حيوانات متقابلة- ربما تكون معيزاً- فوقها كتابة بخط كوفى، تقرأ: "غبطة لصاحبه"[١١٦٤] (شكل ٣٦١)، ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن طريقة القطع فى هذا الكاس من الطرق التى حذقها الزجاجون العراقيون وأنهم تفوقوا فيها على غيرهم من صناع الزجاج، بل ولم يستبعد أن يكون هذا الكأس قد صنعه زجاجون عراقيون فى مصر أو من صنع مصريين تعلموا هذه الطريقة منهم[١١٦٥].

ومن ناحية أخرى فإذا كانت صناعة الأوانى الزجاجية- وبخاصة المزخرف منها بأسلوب القطع قد ازدهرت فى العراق خلال العصر العباسى- فمن المؤكد أن هذه الصناعة وذلك الأسلوب من الزخرفة كان مزدهراً أيضاً فى إيران خلال هذا العصر، كما أنه وإن كانت الحفائر التى أجريت بالفسطاط قد زودتنا بمعلومات تفيد بوصول هذا النوع من الزجاج العراقى إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، فقد أفادتنا أيضاً بوصول هذا النوع من الزجاج الإيرانى إلى مصر فى هذا القرن[١١٦٦]. ومن ثم فقد ظهر التأثير الإيرانى فى هذا النوع من الزجاج المصرى، وذلك بالإضافة إلى أن أسلوب القطع والشكل فى بعض الأوانى الفاطمية مشتقة من نماذج إيرانية الأصل[١١٦٧].

ومن بين ما وصلنا من التحف الزجاجية الإيرانية قنينة ترجع إلى القرن الثالث- الرابع الهجرى/ ٩-١٠م، عليها زخرفة بطريقة القطع، قوامها شكل طائرين متقابلين بينهما فرع نباتى (شكل ٣٦٢) ومما لوحظ أن هذه القطعة مشابهة فى مادتها وأسلوبها الفنى لكأس زجاجى من مصر[١١٦٨] ينسب إلى العصر الفاطمى فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[١١٦٩] (شكل ٣٦١). ومن ناحية أخرى فإن أسلوب القطع والزخرفة فى هذا الكأس المنسوب إلى العصر الفاطمى متشابهان إلى حد كبير مع كأس زجاجى من إيران- غالباً من نيسابور- ينسب إلى القرن الثالث- الرابع الهجريين/٩-١٠م[١١٧٠] (لوحة ٨٨).

وتعد الكؤوس الزجاجية المعروفة باسم "كؤوس القديسة هدفيج"[١١٧١] "St. Hedwig- glass" من أهم الأمثلة الزجاجية التى وصلتنا ومزخرفة بأسلوب القطع. وتتميز هذه الكؤوس بأن شكلها يشبه الدلو وأن محيط قاعدتها بارز إلى الخارج وأن سطحها مغطى بزخارف مقطوعة تمتد على مساحتها كلها حتى أنه من العسير تمييز المهاد عن الموضوعات الزخرفية، أما زخارف هذه الكؤوس فتتألف من رسوم سباع وطيور ناشرة أجنحتها (الشكلان ٣٦٣، ٣٦٤، لوحة ٨٩)، ورسوم شجرة الحياة، بالإضافة إلى أشكال مراوح نخيلية، وعلى أحد هذه الكؤوس رسم لهلال ونجوم، كما أن على بعضها رسم يشبه شكل المعين[١١٧٢].

وقد أثير جدل واسع بين علماء الفنون الإسلامية حول تحديد أصل موطن وتاريخ

هذه الكؤوس. فهناك فريق من العلماء نسبها إلى مصر في القرن الخامس أو السادس الهجريين/ ١١-١٢م. وذلك بناء على أن زخارفها الحيوانية المحفورة جاءت وثيقة الصلة بزخارف البلور الصخري المؤكد النسبة إلى العصر الفاطمي(١١٧٣)، كما أن متحف بناكي بأثينا يحتفظ بقنينة زجاجية من مصر في العصر الفاطمي، عليها زخارف تشبه زخارف كؤوس القديسة "هدفيج"(١١٧٤). وبالإضافة إلى ذلك فتؤكد النماذج الزجاجية التي وصلتنا من مصر وتنسب إلى القرن الثاني الهجري/ ٨م، أن تلك الصناعة كانت مزدهرة بها منذ ذلك التاريخ، مما يدل على أن مصر كانت قادرة على إنتاج زجاج ذي مواصفات فنية متقدمة مثل هذه الكؤوس(١١٧٥). وبالإضافة إلى احتمال نسبة هذه الكؤوس إلى مصر، فهناك احتمال آخر بنسبتها إلى سورية أو إيران(١١٧٦)، بل وقد نُسبت أيضاً إلى بوهيميا وأقاليم أخرى في ألمانيا(١١٧٧)، وهناك اقتراح آخر يرى أن هذه الكؤوس من أصل بيزنطي(١١٧٨).

بل والأكثر من ذلك أن هناك من يعزى تلك الكؤوس إلى أصل روسي، وكما سبقت الإشارة فقد عثر في "نوفو جرودوك" بروسيا البيضاء على كسرات من زجاج "هدفيج"، وهي تمثل القطعة الرابعة عشرة من هذه الكؤوس. وقد كانت حجة من نسب تلك الكؤوس إلى روسيا تقوم على برهانين، أولهما: إن الحيوانات ذات الدروع التي تزين القطعة التي عثر عليها في روسيا والقطع الأخرى من كؤوس "هدفيج" أقرب في نمطها إلى تلك المستخدمة في معمار "كييف" في روسيا خلال القرون الوسطى من تلك المنفذة على البلور الصخري الفاطمي. ثانيهما: إن صناعة الزجاج كانت متواجدة بالفعل في روسيا قبل التتار، وعلى الأخص في إقليم "نوفو جرودوك" حيث اكتشفت القطعة الرابعة عشرة من هذه المجموعة.

ويشير "جراى" إلى أن الدوائر العلمية في روسيا لم تقبل هذا الإدعاء، حيث تدل الأبحاث على أن جميع الزجاج الروسي المصنع محلياً يحتوى على مادة البوتاسيوم ولا يحتوى على مادة الصوديوم، في حين أن كل الزجاج المستورد من الشرق الأدنى كان محتوياً على مادة الصوديوم ولا يحتوى على مادة البوتاسيوم وأن التحاليل المعملية التي أجريت على عينات من "زجاج هدفيج" أكدت على احتوائها على مادة الصوديوم وعدم احتوائها على مادة البوتاسيوم(١١٧٩)، مما يستبعد معه الأصل الروسي لتلك الكؤوس ويؤكد نسبتها إلى أحد أقطار الشرق الأدنى.

وعلى أية حال ففي ضوء الأدلة المتوافرة يظل احتمال نسبة كؤوس القديسة "هدفيج" إلى مصر في العصر الفاطمي أكثر الاحتمالات رجحاناً. وإن كان تأريخها بالقرن السادس الهجري/ ١٢م(١١٨٠) لم يجد قبولاً لدى بعض مؤرخي الفنون الإسلامية، ويميل الاتجاه حالياً إلى نسبتها إلى ما قبل القرن السادس الهجري /١٢م، وذلك بناء على أن أسلوب القطع المنفذة به زخارف هذه الكؤوس قد اختفى في القرن السادس الهجري/١٢م، وتشير "Rachel Hasson" أنه في مجموعة "ماير" التذكارية قارورة زجاجية من إيران ترجع إلى القرن الثالث- الرابع الهجريين/ ٩-١٠م(١١٨١) شكل قاعدتها مشابه إلى حد كبير لقواعد بعض كؤوس القديسة "هدفيج"، وترى أن في ذلك حقيقة

تقودنا إلى تأريخ هذه الكؤوس قبل القرن السادس الهجرى/ ١٢م(١١٨٢).

ومن الجدير بالذكر أن نسبة كؤوس القديسة "هدفيج" إلى أقاليم أخرى غير مصر مثل سورية، أو إيران، أو بعض المناطق فى ألمانيا، أو بيزنطة، أو روسيا، تكمن فى المقام الأول إلى تشابه بعض العناصر الزخرفية والفنية فى هذه الكؤوس مع الأساليب التى كانت مستخدمة فى تلك الأقاليم، فهل يعنى ذلك أن تلك الكؤوس إن صح نسبتها إلى مصر فى العصر الفاطمى تكون قد اجتمعت بها مميزات فنية من تلك الأقطار المتباعدة؟ وواقع الأمر أنه رغم صعوبة الاعتقاد أو التدليل على هذا الرأى فتبقى حقيقة ثابته أكدتها الدراسة من قبل وهى أن مصر قد ارتبطت وبصفة خاصة فى العصر الفاطمى بعلاقات خارجية متشعبة مع تلك الأقطار السابقة الذكر.

ومن ناحية أخرى فقد عثر فى حفائر القيروان على مجموعة من الأوانى الزجاجية، كشف عنها غالباً فى موقع صبرة المنصورية تنسب إلى فترة حكم الفاطميين فى بلاد المغرب، أى من حوالى ثلاثة أرباع القرن العاشر الميلادى، وذلك بناء على أسلوب قطعها وأشكالها وزخرفتها، ومن هذه الأوانى إناء محفوظ فى متحف "باردو" بتونس عليه زخرفة بالقطع تمثل سبعين متقابلين، بينهما شجرة مستطيلة الشكل. وعلى الرغم من أن نوع الزجاج فى هذا الإناء ليس من نوع زجاج "هدفيج" السميك، كما أن أسلوب القطع فيه بدائى، وعلى الرغم كذلك من أن العثور عليه فى القيروان لايعنى حتماً أنه صنع بها، ومن المرجح أنه مستورد من العراق أو سوريا، فربما يمكن اعتبار هذا الإناء بشيراً مبكراً حوالى ٢٠٠ عام لزجاج "هدفيج"، وقد دعا ذلك "جراي" إلى أن يتساءل عما إن كان هذا يعنى أن الفاطميين قد أحضروا معهم إلى مصر من بلاد المغرب مهارات صناعة الزجاج وقطعه(١١٨٣). ومما لاشك فيه أن ما ذكره "جراى" هو أمر وارد ربما يؤكده ما سبق ذكره من دلائل تؤكد ازدهار صناعة الزجاج فى إفريقية وخاصة فى القيروان وصبرة المنصورية خلال حكم الفاطميين هناك.

أما فيما يتعلق بالزخرفة بأسلوب البريق المعدنى، فقد سبقت الإشارة عند تناول الخزف ذى البريق المعدنى أن هناك خلافاً بين مؤرخى الفنون الإسلامية حول أسبقية أىّ من مصر أو العراق فى استخدام الزخرفة بالبريق المعدنى(١١٨٤)، وإذا كانت الدراسة قد رجحت معرفة مصر للزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج قبل العراق(١١٨٥)، وذلك وفق ما توافر لدينا من الأدلة المادية(١١٨٦). فمن الجدير بالذكر أن هناك اتجاهاً لدى بعض مؤرخى الفنون الإسلامية يميل إلى الاعتقاد بأن استخدام البريق المعدنى فى زخرفة الزجاج قد ظهر لأول مرة فى العراق خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، ثم انتقل بعد ذلك إلى مصر فعمل الزجاجون بها على تقليده، وربما يدعم ذلك أن القطع المصرية المزخرفة بهذا الأسلوب كانت أحدث عهداً وأقل دقة فى الرسم واللون من القطع العراقية(١١٨٧).

وأياً ما كان الأمر فإن الاعتقاد بأسبقية ظهور الزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج فى مصر قبل العراق، لاينفى أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان شائعاً فى التحف الزجاجية بسامراء فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م(١١٨٨)، بل وأيضاً فى البصرة(١١٨٩) قبل عصر

سامراء[1190]. وليس هناك ما يمنع أن تجد الأساليب الزخرفية التى شاعت فى العراق- خاصة فى سامراء- طريقها إلى مصر خلال العصر الطولونى، حيث كان الفن الطولونى فى مصر مرآه لفنون سامراء وزخارفها، كما هو ثابت مما وصلنا من شتى ألوان الفنون الطولونية.

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بدورقين زجاجيين[1191] يحمل كل منهما سطرين من الكتابة الكوفية البارزة. كما تحتفظ بعض المتاحف العالمية الأخرى بعدد من دوارق مشابهة لهذين الدورقين، وهى تحمل نصوصاً كتابية مطابقة لتلك المسجلة على دورقى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

وما يعنينا من أمر هذه الدوارق ذلك النص الكتابى المسجل عليها، وقد قرأ "رايس" السطر الأول منهما: "مما عمل للأمير ببغدا[د]، وقرأ السطر الثانى "عمل طيب [طلب) بن أحمد بن مسى"[1192]، ويفيد السطر الأول من هذه الكتابة بأن تلك الدوارق صنعت فى العراق، ولكن "عبد الرؤوف يوسف" قد شكك فى قراءة "رايس" السابقة وقرأ السطر الأول "مما عمل للأمير ربيعة"، وقرأ السطر الثانى "عمل نصير بن أحمد به هيثم"، وأشار أنه بمقارنة أسلوب الكتابة وأشكال الحروف على هذه الدوارق بمثيلاتها على العملة وصنج السكة الزجاجية بمصر فى العصر الطولونى، اتضح وجود تطابق بينها، ونسب تلك الدوارق إلى مصر فى العصر الطولونى، وأنها كانت تحمل اسم الأمير ربيعة بن أحمد ابن طولون (ت٢٨٤هـ/٨٩٦م)[1193].

ومن ناحية أخرى فقد حاول "عبد الرؤوف يوسف" أن يربط قراءته لاسم صانع هذه الدوارق "نصير بن أحمد بن هيثم"، باسم أحد الزجاجين الفاطميين المشهورين "عباس بن نصير"[1194]، وتساءل عن إمكان وجود صلة قرابة بين هذا الزجاج الطولونى وذلك الزجاج الفاطمى[1195].

إلا أنه مما لوحظ أن "عبد الرؤوف يوسف" لم يثبت اسم الصانع الفاطمى كاملاً رغم أنه ورد على إناء زجاجى أخضر اللون- محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[1196]- "عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف جرير بن سعيد التلاوى[1197] أو القلاوى"[1198]. مما يصعب معه الاعتقاد بوجود صلة قرابة بين الزجاجين، إذ أن الاتفاق بينهما يقف عند اسم "نصير"، ولو كان هناك صلة قرابة بينهما ما كان اسم أحدهما "نصير بن أحمد بن هيثم". ويكون الاسم الآخر "نصير بن أبى يوسف جرير بن سعيد التلاوى أو القلاوى". ومن الجدير بالذكر أن ابن النديم قد أشار إلى شخص يدعى أبى إبراهيم اسحق بن نصير، وذكر أنه كان يعمل فى صناعة الزجاج وله كتب فيها، منها كتاب "التلاويح وسيول الزجاج"، وكتاب "صناعة الدر الثمين"[1199].

وتشير إحدى الباحثات إلى أن هناك احتمال بأن يكون "اسحق بن نصير" الذى أشار إليه ابن النديم هو ابن للزجّاج الطولونى "نصير بن أحمد بن هيثم"[1200]. ورغم صعوبة التأكد من هذا الرأى على وجه اليقين، فيبدو أنه رأىٌ مقبول. إذ يلاحظ أنه من الثابت أن الزجّاج "نصير بن أحمد بن هيثم" كان يشتغل فى هذه الصناعة فى أواخر العصر

الطولونى (٢٥٤-٢٩٢هـ)، حيث جاء توقيعه مصاحباً لاسم الأمير الطولونى ربيعة بن أحمد بن طولون الذى توفى فى عام ٢٨٤هـ. ولما كان "اسحق بن نصير" قد توفى فى عام ٣٢٦هـ/٩٣٧م- فى أوائل عهد الإخشيديين (٣٢٣-٣٥٨هـ)[١٢٠١]-، فيكون الفارق فى التاريخ بين هذا وذاك قرينة ترجح أن يكون "اسحق بن نصير" ابناً لـ "نصير بن أحمد ابن هيثم". أما أن يكون الزجاج الفاطمى "عباس بن نصير بن أبى يوسف جرير بن سعيد التلاوى أو القلاوى" ابناً للزجاج الطولونى "نصير بن أحمد بن هيثم" فهو أمر ربما يكون مستبعداً، نظراً لما سبق ذكره من اختلاف الاسم، وربما أيضاً الفارق الزمنى بين هذا وذاك[١٢٠٢].

وعلى أية حال فإذا كان يستنتج مما سبق أن هناك شك فيما ذهب إليه "عبد الرؤوف يوسف" من احتمال وجود صلة قرابة بين الزجّاج الطولونى والزجّاج الفاطمى، فإن هذا لايعطينا الحق كاملاً فى الشك فى قراءته للكتابة على الدوارق السابقة، وإن كان فى نفس الوقت لاينبغى تجاهل احتمال صحة قراءة "رايس" لها، وخاصة بالنسبة للسطر الأول: "مما عمل للأمير ببغدا[د]"، والتى ربما تعنى أن هذه الدوارق قد صنعت فى بغداد بطلب من أحد الأمراء الطولونيين.

وقبل أن نترك الزجاج المزخرف بأسلوب البريق المعدنى، يهمنا أن نشير إلى أنه عثر على بعض الأوانى الزجاجية الفاطمية المزخرفة بهذا الأسلوب، عليها رسوم تمثل طيور (الشكلان ٣٦٥، ٣٦٦)، وحيوانات (لوحة ٩٠)، ومما لوحظ أن تلك الرسوم تكاد تكون مطابقة لمثيلاتها المنفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، بل ويحتفظ متحف بناكى بأثينا بقطعة زجاجية مزخرفة بالبريق المعدنى عليها توقيع الخزاف "سعد"[١٢٠٣]، مما يؤكد أن خزافى العصر الفاطمى قد اشتغلوا أيضاً بزخرفة الزجاج، مما يحتمل معه أن تظهر نفس التأثيرات الفنية التى وجدناها على الخزف ممثلة أيضاً على الزجاج ذى البريق المعدنى.

أما فيما يتعلق بالزجاج المذهب[١٢٠٤] أو المطلى بالمينا[١٢٠٥]، فعلى الرغم من أن العصر الذهبى للزخرفة بهذين الأسلوبين فى مصر هما العصرين الأيوبى والمملوكى، فمما لاشك فيه أنهما قد اعتمدا على ما كان متبعاً من أساليب فى العصور السابقة، وعلى الأخص فى العصر الفاطمى[١٢٠٦].

وتدلنا الحفائر التى أجريت بالفسطاط على أن زجاجى العصر الفاطمى مارسوا الرسم بالذهب الخالص، حيث عثر على العديد من القطع التى رسمت بسائل الذهب ثم وضحت تفاصيل الرسم خدشاً بالإبرة[١٢٠٧]. كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بعدة نماذج من العصر الفاطمى، تنسب إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م، منها تماثيلي صغيرة من الزجاج المموه بالمينا لبعض الحيوانات والطيور، استخدم فيها الصانع مينا حمراء وبيضاء وتركوازية اللون على زجاج أسود، ومنها أيضاً تمثالان صغيران لدجاجتين من الزجاج الأسود حُدد ريشهما وأعينهما باللون الأخضر والتركوازى[١٢٠٨]. كما يحتفظ المتحف البريطانى بلندن بإناء زجاجى من العصر الفاطمى ينسب أيضاً إلى القرن الخامس

الهجرى/ ١١م، عليه رسوم بالبريق المعدنى والمينا[١٢٠٩].

ولكن إلى أى قطر إسلامى يمكن نسبة فضل انتشار هذين الأسلوبين الزخرفيين. يشير "عبد العزيز حميد" فى هذا الصدد، أنه على الرغم من أن المتحف العراقى لايضم بين مجاميعه إلا كسر قليلة من الزجاج المذهب والمموه بالمينا، فإن العراق قد اشتهرت بإنتاج الأنواع الجيدة من الزجاج منذ أوائل العصر العباسى، وأن التذهيب على الزجاج كان معروفاً بها زمن الخليفة المهدى (١٥٨-١٦٩هـ)، حيث ورد ما يفيد أنه كُتب بالذهب على الزجاج فى عهده، كما يرى أن تمويه الزجاج بالمينا ظهر أولاً فى العراق ثم انتقل إلى بقية أقطار العالم الإسلامى، ونوه إلى ما أشار إليه المؤرخ الصينى "سوكيو" فى عام ٥٨٣هـ عند حديثه عن مدينة بغداد حيث ذكر أنها كانت تشتهر بإنتاج الزجاج المذهب والمموه بالمينا[١٢١٠].

ومما ينبغى التنويه إليه أن الاعتماد على معرفة العراق للتذهيب على الزجاج فى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، ترجع إلى ما ذكره "الوشاء" من أن عليه ابنة الخليفة المهدى (١٥٨-١٦٩هـ) كانت تكتب بالذهب على الأكواب أشعاراً، وأنه لم يصلنا أية قطعة زجاجية تعود إلى ذلك التاريخ لتؤكد تلك المقولة، وأن ما وصلنا منه يرجع إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م[١٢١١].

وعلى أية حال فقد شاعت طريقة التذهيب على الزجاج فى كثير من مناطق العالم الإسلامى مثل الرقة وحلب ودمشق وبغداد والقادسية والموصل والإسكندرية والفسطاط وبعض المدن الإيرانية، ويبدو أنه من الصعب التأكيد على أسبقية أى منها فى استعمال هذه الطريقة من الزخرفة، وإن كان المرجح أن نشأتها كانت فى العراق خلال العصر العباسى[١٢١٢]. وأن أقدم ما عثر عليه من الأوانى الزجاجية المموهة بالذهب والمينا يرجع إلى مدينة الرقة، ثم توسع بعد ذلك فى استعماله وبلغ درجة عالية من التألق والازدهار خلال عهدى الفاطميين والأيوبيين وما بعد ذلك[١٢١٣]. ومن ناحية أخرى فقد ازدهرت زخرفة الزجاج المطلى بالمينا فى بلاد الشام بوجه خاص، حتى أن فضل التقدم والإتقان فى هذه الطريقة من الزخرفة نسبت إلى الصناع السوريين[١٢١٤].

ومما لاشك فيه أن ازدهار صناعة الزجاج المموه بالمينا فى مصر الإسلامية يرتبط بازدهار تلك الصناعة فى مناطق أخرى من العالم الإسلامى، وربما بسورية على وجه التحديد، ومن المستبعد أن يكون للتأثير المحلى دور فى ازدهار تلك الصناعة بمصر، ويشير "زكى محمد حسن" فى هذا الصدد أن "ما امتاز به الفن الإسلامى من صناعة الزجاج المموه بالمينا ليست له كبير صلة بالفن القبطى. فضلاً عن أن سورية لها جل الفضل فى تطور صناعة الزجاج حتى عصر المماليك"[١٢١٥]. وإذا كان دور الزجاج السورى المموه بالمينا واضح وجلى فى مصر خلال العصرين الأيوبى والمملوكى[١٢١٦]، فليس من المستبعد أن يكون دوره هذا قد ظهر منذ أواخر العصر الفاطمى.

ب- البلور الصخرى

لقد أثبتت الدراسات الآثارية أن صناعة البلور الصخرى كانت مزدهرة فى مصر منذ عصرى الطولونيين والإخشيديين، ثم بلغت أوج ازدهارها فى بداية عصر الفاطميين ولا سيما فى عهد الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ)، حين صنعت أنواع مختلفة من التحف امتازت زخارفها بالرشاقة والتأنق والوضوح والبروز الشديد والقطع الظاهر، وبعد ذلك أخذت تلك الصناعة فى التدهور تدريجياً فصارت الزخارف تقل دقتها ويقل بروزها حتى كادت لاتظهر من الأرضية[١٢١٧].

وتكشف النماذج التى عثر عليها بمصر من البلور الصخرى الذى يرجع إلى العصرين الطولونى والإخشيدى عن تأثرها الشديد بأسلوب سامراء، وذلك سواء من حيث وحداتها الزخرفية أو من حيث تأثرها بطراز سامراء الثالث الذى امتاز بالحفر المائل أو المشطوف[١٢١٨].

ومن هذه النماذج قطع من البلور الصخرى تؤلف أجزاء من شمعدانين من المعدن[١٢١٩] محفوظين فى كاتدرائية "سان مارك" بالبندقية، وتحتوى هذه الأجزاء البلورية على زخارف نباتية ذات طابع طولونى، بعضها على هيئة قلب وبعضها على هيئة وريقات عنب خماسية الفصوص أو مراوح نخيلية مقسومة. وجميع هذه الزخارف منفذة بأسلوب القطع المائل أو الحفر المشطوف الذى شاع فى سامراء ثم انتقل إلى مصر فى عهد أحمد بن طولون[١٢٢٠].

وبمجموعة "كير" قارورة من البلور الصخرى ذات شكل اسطوانى، على بدنها زخارف قوامها لفائف نباتية على هيئة مراوح نخيلية من نفس النوع الذى نفذ على زخارف سامراء الجصية، وقد لوحظ أن هيئة هذه اللفائف النباتية مماثلة لزخرفة على قارورة محفوظة فى متحف بغداد عثر عليها فى الحفائر التى أجريت بمسجد الحجاج بواسط. وقد نُسبت قارورة مجموعة "كير" إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، إذ أن زخارفها النباتية تبعد عن الأسلوب الفاطمى المتطور، ومطابقة لطراز سامراء الثانى[١٢٢١].

ومن الجدير بالذكر أنه إن كان من المعتقد أن اتباع زخارف البلور الصخرى بمصر فى العصر الطولونى لطراز سامراء يعد من التأثيرات الفنية السامرائية التى شاعت بوجه عام فى العصر الطولونى، فهناك ثمة اعتقاد بأن تأثر البلور الصخرى الطولونى بطرز سامراء إنما يرجع كذلك إلى أن تلك المنتجات البلورية قد صنعت بواسطة بعض الفنانين الذين أحضرهم أحمد بن طولون من العراق إلى مصر[١٢٢٢].

وكان من الطبيعى أن تستمر أساليب سامراء التى شاعت فى زخرفة البلور الصخرى بمصر فى العصرين الطولونى والإخشيدى، متبعة فى زخرفة البلور الصخرى بمصر فى أوائل العصر الفاطمى، حيث تكشف بعض النماذج التى وصلتنا من مصر وترجع إلى منتصف القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، أنها احتوت على نفس الوحدات الزخرفية التى استعملت فى سامراء ومصر الطولونية، بالإضافة إلى أنها نفذت بأسلوب القطع المائل أو الحفر

المشطوف(١٢٢٣).

ويبدو أن علاقة البلور الصخرى بمصر فى العصر الفاطمى مع التأثيرات العراقية لم تقتصر على استمرار الأساليب السامرائية، إذ أن هناك ثمة إشارات تفيد بأن كيزان البلور الصخرى كانت تصل من العراق إلى مصر فى العصر الفاطمى(١٢٢٤)، بل ووجد بعض مؤرخى الفنون الإسلامية صعوبة فى نسبة كثير من القطع البلورية التى أنتجت فى القرنين الرابع والخامس الهجريين/١٠-١١م إلى أى من مصر أو العراق(١٢٢٥). ومن الأمثلة الدالة على ذلك مسرجة من البلور الصخرى على هيئة قارب (شكل ٣٥٧)، محفوظة فى متحف الهرميتاج بلننجراد، فعلى الرغم من أن هذه التحفة قد نسبها بعض الباحثين إلى مصر فى أواخر القرن الرابع الهجرى/١٠م، فقد نسبها آخرون إلى العراق- وإلى البصرة بوجه خاص(١٢٢٦)- فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى/٩م، وذلك بناء على احتوائها على أوراق الأكانتس الحلزونية الشكل والتى كانت شائعة التمثيل فى سامراء،كما أنها احتوت على شريط من حبيبات اللؤلؤ والمعتقد بعدم ظهوره على أية قطعة من البلور الصخرى الذى ينسب إلى مصر(١٢٢٧).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن للفنون الإيرانية أيضا تأثير ما على التحف المصنوعة من البلور الصخرى بمصر، فمما لوحظ أن بعض القوارير الإيرانية المصنوعة من البلور الصخرى امتازت بهيئتها المضلعة، التى جاءت على هيئة ثمانية أضلاع فى الجزء العلوى من البدن، وأربعة أضلاع عند مقدمة القاعدة(١٢٢٨)، وقد عثر فى حفائر الفسطاط على قوارير مشابهة لها، ومن المعتقد أن هيئة هذه القوارير كانت شائعة فى إيران منذ العصر الساسانى(١٢٢٩)، واستمر انتاجها فى العصر الإسلامى(١٢٣٠).

وتحتفظ مجموعة "كير" بقارورة من البلور الصخرى تنسب الىمصر فى منتصف القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، والقارورة ذات شكل مسطح من الجانبين، وتحتوى على كتابة بخط كوفى مزهر فى كل جانب منهما، يقرأ فى أحد جانبيها كلمة "بركة" وفى الجانب الآخر كلمة "غبطة". وفى قارورة أخرى محفوظة فى "Landesmuŝeum, Brunswick" نص كتابى بخط مشابه للقارورة السابقة يقرأ "بركة لصاحبه والعز". وقد لوحظ أن حرف "الكاف" فى كلمة "بركة" بقارورة "Brunswick" جاءت على هذا النحو [ ] وأن حرف "التاء" فى كلمة "غبطة" بقارورة "كير" جاءت على هذا النحو[ ]. ويشير "Pinder- Wilson" إلى أن هذا التضفير الذى على هيئة مستطيلين يعد ميزة فى الكتابة فى خراسان خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين /١٠-١١م، عندما ظهرت على العملة السامانية، والبويهية، والغزنوية والسلجوقية، وفى الكتابة الكوفية البديعة على الأوانى الخزفية فى نيسابور وسمرقند، ويشير إلى أنه من المدهش أن تلك الميزة لايبدو أنها قد تبنيت فى مصر من قبل، وأنه حدث بها فى العصر الفاطمى تطور مبدع فى الزخرفة بالخط الكوفى(١٢٣١).

وتعد الأباريق المصنوعة من البلور الصخرى أهم ما وصلنا من التحف البلورية الفاطمية، ومنها إبريق محفوظ فى كاتدرائية "سان مارك" بمدينة البندقية، عليه كتابة بخط

كوفي تقرأ "بركة من الله للإمام العزيز بالله"، وقوام زخرفته أسدان متقابلان بينهما شجرة الحياة، وفي أعلى مقبض الإبريق تمثال لحيوان له قرن طويل يمتد راجعاً إلى آخر الظهر[١٢٣٢] (لوحة ٩١). ومنها إبريق محفوظ بمتحف "فكتوريا وألبرت" بلندن، ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م قوام زخرفته مجموعتان من رسوم تمثل صقراً ينقض على غزال ليفترسه، وبين الرسوم فرع نباتي كبير تنتهي حلزوناته بمراوح نخيلية وأنصافها[١٢٣٣] (لوحة ٩٢). ومنها أيضاً إبريق محفوظ بمتحف "اللوفر" بباريس ينسب أيضاً إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م قوام زخرفته ببغاوان بينهما رسم لشجرة الحياة. كما يحتفظ قصر "بيتي" بفلورنسا بإبريق تتألف زخرفته من رسم لبجعتين بينهما فرع نباتي. وبمتحف "الأرميتاج" إبريق عليه زخرفة قوامها رسم لأربعة أسود كل اثنين منها متواجهان[١٢٣٤].

ومما لاشك فيه أنه إن جاز اعتبار كثير من زخارف هذه الأباريق كالحيوانين أو الطائرين المتقابلين الذى يفصل بينهما شجرة الحياة، وكذلك الطائر الجارح الذى ينقض على غزال ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفن الساساني[١٢٣٥]، وأن أسلوب رسم الزخارف النباتية فى بعض الأباريق تعود إلى الفن الإيراني القديم[١٢٣٦]، فيجب ألا ينسينا هذا أن مثل تلك الزخارف كانت شائعة التمثيل فى الفنون الإيرانية المعاصرة للفاطميين؛ بمعنى أنه إن جاز اعتبار تلك الزخارف من بين التأثيرات الإيرانية على الفن الفاطمي، فمن الأفضل اعتبارها تأثيرات إيرانية إسلامية عوضاً عن وصفها تأثيرات ساسانية. وإذا كانت تلك الملاحظة تنطبق بوجه عام على نفس هذه الزخارف التى نفذت على سائر الفنون التطبيقية[١٢٣٧]. فيبدو أن لهذه الأباريق البلورية الفاطمية صلة ما ببعض الأباريق الزجاجية الإيرانية المعاصرة، إذ تحتفظ مجموعة خاصة بإنجلترا بإبريق من الزجاج يرجع إلى إيران فى القرن الرابع الهجرى/١٠م، كما يحتفظ متحف "فكتوريا وألبرت" بلندن بإبريق إيراني آخر مماثل يعرف باسم إبريق "Buckley"، وقد لوحظ أن الأباريق الفاطمية مماثلة من حيث الشكل "The Form" لهذين الإبريقين الإيرانيين[١٢٣٨]، ومن المعتقد أن هيئة هذه الأباريق ترجع إلى أصل فارسي، بل ولوحظ أيضاً أن التشابه بينها لا يقتصر على الشكل فحسب بل وفى أسلوب الحفر البارز، هذا بالإضافة إلى أن الإبريق الإيراني المحفوظ فى المجموعة الخاصة عليه زخرفة قوامها صقر ينقض على غزال[١٢٣٩] وهو الموضوع الذى نفذ على أحد الأباريق الفاطمية (لوحة ٩٢)، وله جذور راسخة وقديمة فى الفنون الإيرانية.

ومن ناحية أخرى فتقودنا الرسوم المتنوعة المنفذة على البلور الصخرى الفاطمي إلى ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية فى العصر الفاطمي، وتؤكد تلك الرسوم المنفذة على هذه الأباريق الفاطمية أن تلك الظاهرة بدأت مع أوائل حكم الفاطميين لمصر، إذ أن أحد هذه الأباريق يحمل اسم الخليفة الفاطمي "العزيز بالله" (٣٦٥-٣٦٨هـ) (لوحة ٩١). وقد سبقت الدراسة أن وضحت ارتباط هذه الظاهرة فى العصر الفاطمي بالفن العباسي فى العراق[١٢٤٠] أو بفنون شمال أفريقيا[١٢٤١]. وربما كان فى استعمال الفاطميين المبكر بمصر لهذه الرسوم- كما هو واضح فى إبريق "العزيز بالله"- قرينة على اتصال ظاهرة شيوع رسوم الكائنات الحية فى مصر خلال العصر الفاطمي بفنون شمال أفريقيا، ومما تجدر

ملاحظته أن الرسوم المنفذة على تلك الأباريق الفاطمية. سواء أكانت أسوداً أو ببغاوات أو مناظر انقضاض كانت شائعة التنفيذ فى فنون شمال أفريقيا الموطن الأصلى للفاطميين. بل وليس من المستبعد أن تسهم فنون شمال أفريقيا بدور غير مباشر فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر فى العصر الفاطمى، فنلاحظ على سبيل المثال أنه إن جاز اعتبار منظر انقضاض الصقر على الغزال فى الإبريق المحفوظ فى متحف "فكتوريا وألبرت" (لوحة ٩٢) والذى تميز بالبعد عن تصوير الواقع، -حيث بدت السكينة والهدوء على كل من الغزال والصقر- يعد من بين الموروثات الاخمينية إذ ظهرت نفس هذه الروح فى مناظر الافتراس فى الفن الاخمينى[١٢٤٢]، واستمرت فى مناظر الانقضاض فى الفنون الإيرانية الإسلامية (شكل ١٩٩)، فإن نفس هذا الموضوع الذى ظهر على الإبريق الفاطمى نجده منفذاً فى فنون شمال أفريقيا (شكل ٧٤)، وقد اتسم أيضاً بنفس روح الدعة والاستسلام التى ظهرت فى الموضوع الفاطمى.

ونجد بأعلى مقبض إبريق "العزيز بالله"، المحفوظ فى كاتدرائية "سان مارك" بمدينة البندقية، تمثالاً لحيوان (لوحة ٩١) وصفه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية بأنه يمثل خروفاً[١٢٤٣]، ووصفه البعض الآخر أنه يمثل غزالاً، وأن هذا الحيوان المرتكز بأعلى المقبض يعود إلى العهود القديمة فى فنون الشرق الأوسط وأواسط آسيا[١٢٤٤]. إلا أنه يلاحظ أن هيئة هذا الحيوان بقرنه الممتد إلى الخلف، يكاد يكون مطابقاً لأشكال المعيز الجبلية التى وجدت محفورة على بعض الأخشاب الفاطمية التى ترجع إلى القرن الخامس الهجرى/١١م (شكل ٣٠٣). وقد سبقت الإشارة إلى أن هناك اعتقاداً بأن هذا الماعز الجبلى لم يكن موجوداً فى البيئة المصرية، وأنه انتقل إلى الفن الفاطمى عن طريق الفن الإيرانى أو العراقى[١٢٤٥].

ومن ناحية أخرى فيحتفظ متحف "المتروبوليتان" بنيويورك بشمعدان من البلور الصخرى يرجع إلى العصر الفاطمى، وهو يتألف من عمود وقاعدة من ثلاث أرجل على شكل حيوان رابض[١٢٤٦]، وهى تذكرنا بأشكال أرجل الكلج الفاطمية التى كانت إما على هيئة حيوانات رابضة، أو على هيئة أرجل الحيوانات، والتى يعتقد أنها مستوحاة من بعض أشكال الأوانى الخزفية المستورده من الصين فى عهد أسرة "Sung"[١٢٤٧].

وقد وصلنا من الأباريق الفاطمية المصنوعة من البلور الصخرى، إبريق محفوظ بمتحف "تاريخ الفنون" بفينا، وهو ينسب إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى/ ١١-١٢م، ويمتاز بدن هذا الإبريق بأنه كمثرى الشكل وذو هيئة مفصصة[١٢٤٨]، وربما يعيد هذا الشكل إلى أذهاننا هيئة بعض الأباريق الخزفية الفاطمية المحزوزة تحت الطلاء والتى امتازت ببدنها الكمثرى الذى تشغله حشوات رأسية تغطيها هيئة مفصصة (شكل ٢٦٤)، ومن المعتقد أن هذا الشكل متأثر بهيئة بعض الأوانى الخزفية التى استوردت من الصين فى عهد أسرة "Liao" (٩١٦-١١٢٥م)[١٢٤٩].

وقبل أن نختم حديثنا عن التحف المصنوعة من البلور الصخرى يهمنا الإشارة إلى أنه وصلنا عدة تماثيل مصنوعة من هذه المادة، منها على سبيل المثال تمثال على هيئة أسد رابض، ينسب إلى مصر فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، وقد أشير إلى أن مثل هذا

الأسد الرابض استخدم كحارس ملكي في العراق خلال العهدين السومري والبابلي، وأنه استخدم أيضاً في بلاد الهند حيث كان يرمز به إلى بوذا، كما وصلنا من الفن الاخميني ببلاد فارس وهو يصارع الملك رامزاً إلى انتصار الخير على الشر، وأنه صور في الفن الساساني في أغلب الأحيان كفريسة صيد ملكية، وأنه وصلنا أيضاً من الفن القبطي أمثلة عديدة لأسود واقفة نقشت على الحجر ترجع إلى القرن السادس الميلادي، وأن هذا يوضح أن أشكال الأسود كانت شائعة التمثيل في مصر[١٢٥٠]!

وتحتفظ مجموعة "كير" بوعاء من البلور الصخري على هيئة سمكة ترجع إلى مصر في النصف الأول من القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وذُكر أن السمكة تتصل بالمسيحيين في مصر وغيرهم من العالم المسيحي، حيث كانت لديهم ذات رمز ديني خاص[١٢٥١].

وفي مجموعة "كير" أيضاً تمثال لأرنب بري من البلور الصخري يرجع إلى مصر في القرن الخامس الهجري/ ١١م، وقد ورد ما يفيد بأن الأرنب من العناصر الزخرفية التي استخدمت منذ القدم، وأنه وجد منفذاً على النسيج القبطي، ومن المحتمل أن لتمثيل الأرنب في الفنون القديمة صلة بالإيمان بالحياة الأخرى، وأنه استمر استخدامه لدى المسلمين حتى وإن كان معناه الدقيق القديم قد تلاشى، وأنه ربما استخدم لديهم كتعويذة أو تميمية[١٢٥٢].

وما يود أن يؤكد عليه الباحث أنه يصعب أن نجد عنصراً زخرفياً في الفن الإسلامي لايرجع في أصوله إلى فنون الحضارات القديمة سواء أكانت المصرية أو العراقية أو الإيرانية... الخ، وأنه لا غضاضة في أن يكون لكل عنصر منها دلالات رمزية وعقائدية ترتبط في أذهان مستخدمي تلك العناصر، وأنه من المستحيل إخضاع المفهوم الرمزي لتلك العناصر المستخدمة لدى شعوب لها عقائدها ورموزها الخاصة، لمفهومها لدى شعوب أخرى تختلف عنها من الناحية العقائدية بل وربما أيضاً من حيث الموروثات الاجتماعية.

وإذا كانت العقيدة المسيحية مشبعة بالرموز التي انعكست على فنونها فشاعت فيها رسوم الأسماك والحمام والطواويس والأسود وغيرها فإن هذا لايعطينا الحق في أنه كلما ظهر منها عنصرٌ في الفن الإسلامي وبخاصة في مصر أن يتبادر إلى أذهننا أنها ترتبط بالعقيدة المسيحية والفن القبطي كما يذهب إلى ذلك بعض مؤرخي وباحثي الفنون الإسلامية- كما سبقت الإشارة-.

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من أن الفن الإسلامي لم يُستخدم في شرح العقيدة الإسلامية كما حدث في الفن المسيحي وأنه يصعب الاعتقاد في وجود دلالات دينية رمزية في بعض عناصره الزخرفية كما هو في الفن المسيحي، فإن فكرة الدلالة الرمزية لبعض العناصر الزخرفية التي شاعت في الفن الإسلامي يجب ألا تغفل كليةً، فربما ارتبطت بعض هذه العناصر لدى المسلمين بمفهوم ديني خاص! وإذا كان الأمر غير ذلك فإن مجرد ورود ذكر لبعض هذه العناصر في القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة، هو تكريم لها، وربما كان في ذلك حافز للفنان المسلم أن يشغف بتمثيلها. بل وربما ارتبطت بعض العناصر الزخرفية التي شاع تمثيلها في الفن الإسلامي بموروثات اجتماعية وبيئية لدى العرب والمسلمين، كما سيتضح عند تناول الدراسة التحليلية لهذه العناصر.

المبحث الخامس

التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن والحلي:

أ - المعادن

تكشف المجموعات النفيسة التي وصلتنا من التحف المعدنية والحلي التي ترجع إلى مصر في عهودها القديمة عن مدى ما بلغته تلك الصناعة من تقدم وازدهار منذ العصر الفرعوني مرورا بالعصرين الإغريقي والروماني[١٢٥٣].

ولكن مما يؤسف له ندرة ما وصلنا من التحف المعدنية التي ترجع إلى الفن القبطي، مما كان له أثر سلبي في دراسة فن صياغة المعادن وزخرفتها عبر العصور[١٢٥٤]، وإن كان من المعتقد أن الأقباط قد صنعوا تحفا معدنية حسب التقاليد الفنية التي كانت سائدة قبل عصرهم، وأنه إن لم يكن قد ساروا بهذه التقاليد الفنية نحو التقدم. فعلى الأقل حافظوا على جزء كبير منها[١٢٥٥].

وعلى الرغم أنه من الطبيعي أن تظل الأساليب الفنية التي كانت سائدة في مصر قبل الفتح الإسلامي متبعة فترة ما في صناعة التحف المعدنية الإسلامية، فإن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يقللون من الدور الذي لعبته التحف المعدنية القبطية في التحف المعدنية الإسلامية، ويذكر "زكي محمد حسن" في هذا الصدد: "... ولكن صناعة الأثاث والأدوات البرونزية والنحاسية التي ازدهرت في الإسلام لم تتأثر بالفن القبطي تأثيرا يذكر... لأن زخارفها إما الحروف العربية.. أو من أشكال آدمية.. ورسوم هندسية ونباتية.. مصدرها التقاليد الفنية في إيران وبلاد الجزيرة وسورية"[١٢٥٦] وإن كان هذا لاينفي أن المسلمين في مصر نقلوا عن القبط أشكال كثير من الأدوات المعدنية كالمسارج والشمعدانات وغيرها[١٢٥٧].

ومما لاشك فيه أن صناعة التحف المعدنية بمصر في بداية العصر الإسلامي قد اعتمدت إلى جانب أشكالها "The Form" على الأساليب الفنية التي كانت سائدة من قبل، إلا أن كون مصر جزء من الإمبراطورية الإسلامية- والتي كانت بعض أقطارها مثل إيران وبلاد الجزيرة وسورية لم تزل محتفظة قبل الفتوح الإسلامية لها بازدهار في صناعة التحف المعدنية- قد أسهم من ناحية في تطور وازدهار صناعة التحف المعدنية بها، كما أدى من ناحية أخرى إلى تدفق التأثيرات الفنية الوافدة من هذه الأقطار، وذلك نظرا لارتباط مصر الوثيق بها.

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا ما يفيد أن الفرس الذين دخلوا مصر مع قوات الفتح الإسلامي واختطوا بالفسطاط "خطط الفارسيين"، أنهم قد احترفوا بالفسطاط بعض المهن والصناعات، ومنها الصياغة، حيث كانت صياغة الحلي قد بلغت على أيديهم شأنا عظيما في الدقة والجمال، ولا سما وأنهم وفدوا من صنعاء باليمن[١٢٥٨]، وقد اشتهر العنصر اليمني منذ القدم بحضارته وبفنونه الرائعة[١٢٥٩].

وفيما له صلة بصناع التحف المعدنية الإيرانية أيضا، فإن كانت وثائق الجنيزة قد أشارت إلى أن من بين الصناع الإيرانيين الذين قدموا إلى مصر صانع ملاعق فضة[١٢٦٠]. فليس من المستبعد أن يكون غيره كثير من صناع المعادن قد وفدوا إلى مصر خاصة في

العصر الفاطمي، حيث إن هناك ثمة اعتقاد بأن من بين ثمار العلاقات الطيبة التي جمعت بين مصر وإيران - خاصة بين الخليفة العزيز بالله وعضد الدولة البويهي - أن قدم إلى مصر كثير من الصناع والفنانين الإيرانيين(١٢٦١).

ومن ناحية أخرى فقد أقبلت مصر على استيراد بعض الأسلحة والأواني المعدنية من بلاد الشام، إذ من المرجح أن جانباً كبيراً من الأسلحة التي استوردتها مصر من الخارج في العصرين الطولوني والإخشيدي كان من بلاد الشام(١٢٦٢). والى جانب ذلك فمن الثابت أن مصر في العصر الفاطمي قد استوردت تحفاً معدنية من بلاد الشام، وخاصة تلك الأواني النحاسية التي اشتهرت بها دمشق(١٢٦٣).

أما فيما يتعلق بالعراق، فإلى جانب ما أشارت إليه وثائق الجنيزة من وصول صائغ من بغداد إلى مصر(١٢٦٤)، فهناك ثمة إشارة تفيد بأن من ضمن ما وجد في القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية خزائن مملوءة من سائر أنواع الصواني المذهبة المدهونة ببغداد "التي حشيت كل واحة منها بما دونها في السعة إلى ما سعته أقل من الدرهم"(١٢٦٥)، كما وجد بها أيضاً حصير ذهب وزنها ثمانية عشر رطلاً ذُكر أنها الحصير التي جُلبت عليها بوران بنت الحسن بن سهل عند زواجها من الخليفة العباسي المأمون سنة ٢٢٠هـ/٨٣٥م(١٢٦٦).

ويبدو أن بعض المنتجات المعدنية الهندية كان تصل إلى أسواق مصر في العصر الفاطمي، فإلى جانب ما ورد في وثائق الجنيزة بأن من بين ما كانت تصدره الهند إلى الخارج المصنوعات البرونزية والنحاسية(١٢٦٧) وما ورد بها من أن أحد التجار أرسل إلى زوجته في القاهرة عدداً من الهدايا الهندية، كان من بينها أساور من اللؤلؤ وإناء من البرونز وإبريق(١٢٦٨) فمن المعتقد أن كثيراً من التحف الهندية كانت تصل إلى مصر عن طريق اليمن(١٢٦٩).

ومن ناحية أخرى فيبدو أن بعض المنتجات المعدنية الصينية قد وصلت إلى مصر خلال العصر الفاطمي، بدليل أن من بين ما أخرج من القصور أثناء الشدة المستنصرية عدة صناديق مملوءة مرايا حديد جُلبت من الصين(١٢٧٠)، كما أن ابن المأمون أشار إلى أن بعض الجنود في أحد مواكب الخليفة الآمر كانوا يمسكون "الدرق الحديد الصيني"(١٢٧١).

أما فيما يتعلق ببلاد المغرب فمن المعروف أن الفاطميين قد نقلوا معهم من هذه البلاد إلى مصر العديد من التحف والذخائر التي كانوا يستعملونها هناك، كما أنه بعد وصولهم إلى مصر كانت تصلهم كثير من التحف المعدنية التي كان يرسلها لهم حلفاؤهم من بلاد المغرب(١٢٧٢)، والى جانب ذلك فقد أفادتنا وثائق الجنيزة بأن بعض الصاغة المغاربة قد وفدوا إلى مصر في العصر الفاطمي(١٢٧٣).

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك ثمة إشارة تفيد بوجود بعض التحف المعدنية البيزنطية في مصر خلال العصر الفاطمي، إذ أخبرنا المقريزي أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية ثمان وعشرون صينية مينا مجراه بالذهب بكعوب، كان قد أرسلها ملك الروم إلى الخليفة الفاطمي العزيز بالله(١٢٧٤).

وقبل الشروع في دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن بمصر الإسلامية في

الفترة قيد البحث، أود أن أؤكد على أهمية دور إيران في تكوين فن التحف المعدنية الإسلامية منذ بدايتها، إذ من المعروف أن لإيران في عصر الدولة الساسانية قصب السبق في صناعة المعادن على اختلاف أنواعها سواء أكانت من الذهب أو الفضة أو الحديد أو البرونز(١٢٧٥)، وأن الأساليب الساسانية قد ظلت سائدة فترة طويلة خلال العصر الإسلامي ولم يطرأ عليها شيء يذكر سواء من حيث الشكل العام للأواني أو من حيث الأسلوب التطبيقي وكذلك العناصر الزخرفية(١٢٧٦) وإن كان يلاحظ ما طرأ على العناصر الزخرفية من ضعف واضح في مراعاة النسب التشريحية والبعد عن الطبيعة والجمود في الحركة. وقد أخذت تلك الخصائص تزداد شيئاً فشيئاً في التحف الإسلامية. حتى إذا ما كان القرن الرابع الهجري/١٠م أصبحت مجرد رسوم تجريدية محورة، وبدأت تظهر الكتابات العربية المحصورة في أشرطة(١٢٧٧).

ونظراً لاصطباغ التحف المعدنية الإسلامية طوال فترة القرون الهجرية الأربعة الأولى بالصبغة الساسانية، فلم يجد علماء الفنون والآثار مفراً من أن يطلقوا على التحف المعدنية الإسلامية التي صنعت في هذه الفترة اسم "ساساني متأخر- Post- Sassanian"(١٢٧٨)، وإن كانت نسبة هذه التحف إلى العصر الإسلامي ترجع إلى ما تميزت به من التقليل من تصوير الملوك الساسانيين، وصور الآلهة والصيد الملكي وقصة بهرام جور ومحبوبته أزدة، وهي الموضوعات التي كانت مألوفة جداً في تحف العصر الساساني(١٢٧٩).

ولعل من الملفت للنظر ندرة التحف المعدنية والحلي التي عثر عليها بمصر وتنسب إلى ما قبل العصر الفاطمي، وإن كان ذلك لايعني بالضرورة أن مصر في هذه الفترة لم تقبل على إنتاج التحف المعدنية والحلي والأسلحة، بل الواقع أن المصنوعات المعدنية قد لعبت دوراً عظيماً في حياة المصريين في هذه الفترة كما كانت من قبل، وربما يرجع ندرة ما وصلنا من هذه التحف إلى أن طبيعة المادة التي صنعت منها تقبل الانصهار ويسهل إعادة تشكيلها(١٢٨٠). ومما يؤيد ذلك ما وصلنا ويفيد بأنه حين وصلت الأخبار إلى مصر بانهزام مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية في موقعة الزاب أخذ والي مصر عبد الملك بن مروان يستعد لمقاومة العباسيين، فصادر كل ما وجده من الذهب والفضة والنحاس والحديد وغيره ليستعملها في الصناعة وغيرها من الأمور اللازمة للدفاع عن البلاد(١٢٨١).

وهناك ثمة اعتقاد بأن مصر في العصر الطولوني قد أقبلت على إنتاج التحف المعدنية والحلي، وأن صناعتها قد بلغت في هذا العصر درجة عالية من التقدم والازدهار. وربما كان فيما وصلنا من أوصاف جهاز قطر الندى ابنة خمارويه الذي حملته من مصر إلى العراق عند زواجها من المعتضد عام ٢٨١هـ(١٢٨٢)، دليل على ذلك، وقد كان من بين هذا الجهاز دكة من أربع قطع من الذهب، عليها قبة من ذهب مشبك، في كل عين من التشبيك قرط فيه حبة من الجوهر، وذلك بالإضافة إلى صناديق مملوءة بالشمعدانات وأواني الذهب والفضة، منها مائة هاون من ذهب(١٢٨٣). وإن كان ليس من المستبعد أن يحرص خمارويه على أن يكون من بين جهاز ابنته نفائس من التحف المعدنية والحلي التي استجلبت إلى مصر من الخارج، خاصة أن الذي تولى إعداد هذا الجهاز هو التاجر

العراقى ابن الجصاص الجوهرى[١٢٨٤] (ت٣١٥هـ).

وعلى أية حال فيشير أحد علماء الفنون الإسلامية إلى أن الأدوات المعدنية التى كُشف منها نماذج في حفائر الفسطاط، والتى ترجع إلى ما قبل العصر الفاطمى، لا تختلف كثيراً عما كان معروفاً فى مصر قبل الفتح الإسلامى، حتى أنه يصعب التمييز بين هذه وتلك فى بعض الأحيان[١٢٨٥]، وإن كان ذلك لايعنى بالضرورة أن المنتجات المعدنية الإسلامية فى هذه الفترة- خاصة فى العصر الطولونى- تعد نسخاً مكررة لمنتجات مصر قبل العصر الإسلامى، فمما لاشك فيه أن النهضة الفنية التى شملت شتى ألوان الفنون فى مصر خلال العصر الطولونى، والتى تعد انعكاساً لفنون سامراء، قد أدركت فن صناعة المعادن المصرية فى هذا العصر- كما سيتضح فيما بعد.

أما وإن انتقلنا إلى النماذج المعدنية التى وصلتنا من مصر وترجع إلى ما قبل العصر الطولنى، فهى تتمثل فى إبريق من البرونز، عثر عليه فى قرية بوصير الملق- تقع فى مركز الواسطى بمحافظة بنى سويف الحالية- ومحفوظ حالياً فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٢٨٦]، وقد أثير جدل واسع بين كثير من علماء الفنون الإسلامية حول تاريخ ومصدر هذا الإبريق، وقد كان العثور على هذا الإبريق فى مقبرة يقال أنها مدفن مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية (١٢٧-١٣٢هـ/٧٤٤-٧٥٠م)، مدعاة بأن ينسب أكثر علماء الفنون هذا الإبريق إلى ذلك الخليفة الأموى، والاعتقاد أنه من صناعة الشام فى العصر الأموى، وإن كان هناك فريق آخر اعترض على هذه النسبة، وأقر بنسبته إلى إيران فى العصر الساسانى[١٢٨٧]، بل ولم يستبعد البعض الآخر احتمال أن يكون هذا الإبريق قد صنع فى مصر إذ أن تقاليدها كما يرى "محمد عبد العزيز مرزوق" كانت عريقة فى صناعة التحف المعدنية، وإن كان فى نفس الوقت لم ينف احتمال صناعته فى بلاد الشام حيث كان يعيش مروان بن محمد قبل هروبه إلى مصر، أو أنه صنع فى إيران ثم وصل إلى مصر مع أحد الأمراء أو الأغنياء[١٢٨٨].

وعلى أية حال فيشير "King" أنه على الرغم من العثور على هذا الإبريق فى القبر الذى يُزعم أنه لمروان بن محمد فى بوصير الملق، فإن هذا لايعنى بالضرورة نسبة هذا الإبريق إليه، وإن كانت مميزات الزخارف التى عليه تجعل تأريخه بالعصر الأموى أمراً معقولاً[١٢٨٩].

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا ثمة إشارة تفيد أن الخليفة مروان بن محمد قد حرص على أن يحمل معه ثروته من بلاد الشام إلى مصر[١٢٩٠] وأنه حينما ظفر به القائد العباسى عبد الله بن على وقتلة فى بوصير الملق أخذ ما كان معه من الأموال والتحف[١٢٩١]، وعليه فليس من المستبعد أن يكون هذا الإبريق مما قد تسرب من التحف التى أحضرها معه مروان بن محمد إلى مصر من بلاد الشام.

وأياً كان أمر هذا الإبريق، فسواء نسب إلى إيران أو سورية أو مصر، وسواء أرّخ بالعصر الساسانى أو الأموى، فلا تستطيع الدراسة غض الطرف عن تناوله وتوضيح ما عليه من تأثيرات فنية.

ويتكون هذا الإبريق (لوحة ٩٣، شكل ٣٨٦) من قاعدة ذات شكل دائرى، يعلوها بدن الإبريق وهو ذو شكل كروى، تتصل به رقبة اسطوانية، ومقبض الإبريق يخرج من منتصف البدن، ويرتفع موازياً للرقبة، ثم يلتف فى أعلاه وينتهى بحلية على هيئة ورقة نباتية. أما الصنبور، فهو عبارة عن قناة تخرج من أعلى البدن، منتهياً بتمثال ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم.

أما زخارف هذا الإبريق فأبدعها تلك التى تتجلى فى الرسوم المحفورة على بدنه. وقوامها، ستة عقود متصلة على هيئة أهلة(١٢٩٢)، تقرب فى هيئتها من أشكال العقود التى على هيئة حدوة الفرس "Horse- shoe arch"(١٢٩٣)، ويرتكز الطرفان المتجاوران من كل عقد على شكل مثلث قائم على عمودين متجاورين، ولهذه الأعمدة تيجان رمانية الشكل، وبدن الأعمدة مزخرف بقنوات حلزونية، وقد شُغلت المساحات بين القوس الخارجى والداخلى فى كل عقد بصف من حلقات كبيرة وصغيرة الحجم، ويعلو تلك العقود زخارف قوامها أوراق نباتية وفروع ملتفة، أما المساحات المحصورة بين العقود والأعمدة فيزخرف أعلاها وريدات محصورة داخل دوائر مؤطرة بأقراص صغيرة تشبه حبيبات اللؤلؤ، وبأسفل تلك الوريدات رسوم لطيور وحيوانات منها أسود وأرانب وغزلان، وطيور جارحة، ونجد منها غزالين على جانبى شجرة الحياة، وطائر جارح ينقض على أرنب.

ويرى "King" أن الشريط المعمارى المتمثل فى أشكال العقود ببدن هذا الإبريق، يكشف عن اندماج دخل الفن الإسلامى من الأشرطة المعمارية المحتوية على عقود؛ والتى كانت شائعة الاستخدام فى منطقة البحر المتوسط سواء فى الفن الهلينستى أو البيزنطى، وكذلك من منطقة الشرق الساسانى. إذ وصلنا على سبيل المثال صندوق من الفضة من روما يرجع إلى منتصف القرن الرابع الميلادى، محفوظ فى المتحف البريطانى، قوام زخرفته شريط يتكون من عقود نصف مستديرة وأخرى منكسرة متناوبة مع بعضها، وهى محمولة على أعمدة مزخرف بدنها بقنوات حلزونية، ويقف شخص أسفل كل عقد (شكل ٣٦٨). كما وصلنا نماذج عديدة من منطقة البحر المتوسط تؤرخ بالقرن الخامس الميلادى، عليها أشرطة تحتوى على أشكال عقود، منها على سبيل المثال لوحة من الفسيفساء من قفصة بتونس، محفوظة بمتحف باردو بتونس، قوام زخرفتها أشكال عقود نصف دائرية محمولة على أعمدة ذات قنوات حلزونية، وأسفل هذه العقود رسوم آدمية (شكل ٣٧٠)، وغير ذلك من الأمثلة(١٢٩٤).

وإذا كانت الأمثلة السابقة تشير إلى استخدام الأشرطة ذات العقود المتصلة فى أواخر عهد الفن المسيحى بمنطقة البحر المتوسط، فإن ما وصلنا من نماذج ترجع إلى الفن الساسانى تؤكد هذا الاستخدام أيضاً. فنجد فى فازة من الفضة- محفوظة فى متحف "الهرميتاج" بلننجراد، تؤرخ بالقرن الخامس أو السادس الميلادى-، سلسلة من عقود نصف دائرية الشكل محمولة على أعمدة ذات تيجان على هيئة وريدة وقواعد على هيئة أقراص. وأسفل كل عقد رسم لسيدة ربما ترمز إلى الإلهة الإيرانية "أنهايت"(١٢٩٥). ومن النماذج التى

وصلتنا من العصر الساسانى أيضاً فازة أخرى من الفضة محفوظة بنفس المتحف السابق، كما تؤرخ بنفس تاريخ التحفة السابقة، ويزخرف بدنها شريط يحتوى على مجموعة من عقود بيضاوية الشكل محمولة على أعمدة ذات زخرفة على هيئة قنوات حلزونية، ولهذه الأعمدة تيجان على هيئة وريدات، وأسفل كل عقد سيدة راقصة (شكل ٣٧١). ومن هذه التحف الساسانية أيضاً، إبريق من الفضة محفوظ بمتحف "المتروبوليتان" بنيويورك، يؤرخ بالقرن السادس أو السابع الميلادى، وقوام زخرفة بدنه أيضاً شريط يحتوى على عقود بيضاوية الشكل ترتكز على أعمدة. وبأسفل كل عقد سيدة راقصة (شكل ٣٧٢) على نفس النحو الذى وجدناه فى التحفة السابقة. ومن التحف المعدنية التى وصلتنا من العصر الساسانى أيضاً، صينية من الفضة محفوظة بمتحف "الهرميتاج" أيضاً وحول حافتها شريط يتكون من أشكال عقود ترتكز على أعمدة رفيعة ذات زخارف حلزونية، كما تضمن هذا الشريط رسوماً لحيوانات وطيور. وآخر تلك النماذج الساسانية صينية من البرونز محفوظة فى متحف "Staatliche" ببرلين، عليها زخارف قوامها دائرة فى المنتصف بداخلها تصميم لمبنى معمارى، يحيط به من الخارج شريط دائرى عريض يحتوى على أشكال عقود قريبة من هيئة حدوة الفرس، وترتكز تلك العقود على أعمدة طويلة، وبين العقود والأعمدة وكوشات العقود زخارف نباتية[١٢٩٦] (شكل٣٧٣).

ويتضح مما سبق أن الأشرطة التى تحتوى على عقود متصلة محمولة على أعمدة كانت شائعة الاستعمال فى الغرب المسيحى والشرق الساسانى قبل العصر الإسلامى، وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت غلبة النماذج الساسانية، كما يراعى أنها جميعاً نفذت على المعادن، وهى المادة التى صنع منها الإبريق المنسوب إلى مروان بن محمد.

وربما يؤكد الأصل الساسانى لتلك الأشرطة المحتوية على سلسلة من عقود متصلة محمولة على أعمدة، أنه وصلنا مجموعة من التحف الخزفية أرخت فيما بين الفتح الإسلامى لإيران والقرن الثالث الهجرى/ ٩م، احتوت على أشرطة تتضمن أشكال عقود مشابهة لتلك التى وردت على التحف الساسانية السابقة، ومنها على سبيل المثال قطعة خزفية محفوظة فى مجموعة "Nelson" فى مدينة "Kansas" تنسب إلى أواخر العصر الساسانى أو أوائل العصر الإسلامى، وقوام زخرفتها دائرة فى المنتصف بداخلها وريدة يحيط بها من الخارج إطار دائرى شُغل من الداخل بحبيبات لؤلؤ، وبخارج هذا الإطار شريط دائرى عريض يحتوى على سلسلة من عقود متصلة على هيئة أهلة تشبه حدوة الفرس، وترتكز تلك العقود على أعمدة ذات تيجان وقواعد غريبة الشكل، وبداخل كل عقد شكل وريدة[١٢٩٧] (شكل ٤٧٤).

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا من بلاد الشام فى العصر الأموى عدة أمثلة لعمائر تضمنت أشرطة زخرفية احتوت على أشكال عقود محمولة على أعمدة، ومنها على سبيل المثال تلك التى تزين بعض الحشوات البرونزية والرخامية بقبة الصخرة (٧٢هـ/٦٩١م)، والتى جاءت على هيئة صفوف لعقود نصف مستديرة محمولة على أعمدة (شكل ٣٧٥)، كما ظهرت بعد ذلك فى الزخارف الفسيفسائية فى الجامع الكبير- الأموى- بدمشق

(٨٦هـ/٧٠٥م)، (شكل ٣٧٦)، ثم ظهرت بعد ذلك بين الرسوم الجدارية فى قصير عمرة بالأردن الذى يؤرخ بعد عام (٩٢هـ/٧١١م)، كما نجد أيضاً نفس فكرة الشريط المعمارى المحتوى على عقود محمولة على أعمدة فى أحد الأبنية الأموية بجبل سيس جنوبى سورية والذى يؤرخ قبل عام (١٠٠هـ/٧١٥م)[١٢٩٨]. ونجدها أيضاً تزين بعض الأشرطة فى البرجين الدائريين على جانبى مدخل قصر الحير الغربى (١٠٥-١٠٩هـ/٧٢٤-٧٢٧م) (شكل ٣٧٧)، كما تظهر كذلك فى نماذج أخرى من العصر الأموى، كما هو الحال فى قصر الحير الشرقى (١١٠هـ/٧٢٨-٧٢٩م)، وكذلك فى قصر خربة المفجر (شكل ٣٧٨) من أواخر العصر الأموى[١٢٩٩].

وقد خرج "King" من خلال العرض السابق بأن الشريط المعمارى - المحتوى على عقود متصلة محمولة على أعمدة- فى إبريق مروان بن محمد، لم يكن عنصراً غير مألوف خلال العصر الأموى[١٣٠٠].

والنقطة الثانية التى تهمنا فى إبريق مروان بن محمد هو ذلك الديك الذى ينتهى به صنبور الإبريق، والذى يرى فيه بعض علماء الفنون الإسلامية أنه ذو دلالة رمزية عند الساسانيين، حيث ربطوه بالديانة الزرادشتية، التى تؤمن بأن النور إله الخير والظلام إله الشر، وأنه عندما يصيح الديك فى الصباح فهى إشارة إلى شروق الشمس أو بداية النور وانقشاع الظلام، وأن الديك قد ظهر فى العديد من السكة والمعادن والمنسوجات الساسانية[١٣٠١]، بينما يرى آخرون أن إبريق مروان بن محمد بوجه عام ذا صلة وثيقة بفرائض الإسلام التى تتعلق باستعمال الماء لاسيما الوضوء، ويعتقدون أن الديك فيه والذى يصب منه الماء للوضوء إنما قصد منه أن يرمز إلى أذان الصبح حينما يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر، وينبثق نور النهار من ظلام الليل، وعندئذ يقوم المسلمون من نومهم، ويشرعون فى الوضوء تهيئاً للصلاة، والوقوف بين يدى الله الذى يولج الليل فى النهار ويولج النهار فى الليل، ويخرج الحى من الميت، ويخرج الميت من الحى، ويرزق من يشاء بغير حساب.. وفى ذلك الوقت يسمع صياح الديك[١٣٠٢].

ومرة أخرى تواجهنا أشكالية التفسير الرمزى لبعض العناصر الزخرفية، والتى قد يتخذ منها البعض دليلاً على نسبة التحف- التى تحتوى على مثل هذه العناصر- إلى عصر ما، أو الاعتقاد بأن التحف الإسلامية التى ظهرت عليها هذه العناصر متأثرة بغيرها. وواقع الأمر أن الباحث لايميل - كما سبقت الإشارة- بأحقية الاعتقاد فى أن تكون بعض العناصر الزخرفية ذات دلالات رمزية لدى البعض وإنكارها على البعض الآخر، ويرى أنه إما أن تقبل هذه القضية كلية بدون تجزئة أو تترك كلية، بمعنى أنه إن وافقنا على الدلالة الرمزية لهذه العناصر سواء أكانت فى الفن الساسانى أو المسيحى، فيجب أن تقبل أيضاً فى الفن الإسلامى، وأن يفسر ظهورها فى كل فن وفق المعتقدات الدينية الخاصة به.

ومن ثم فإن جاز الاعتقاد بأن الديك فى الفن الساسانى ذو دلالة رمزية تتصل بالعقيدة الزرادشتية، فليس هناك ما يمنع أن يكون الديك فى الفن الإسلامى ذو دلالة رمزية إسلامية أيضاً، خاصة أنه ورد فى صحيح البخارى ومسلم عن أبى هريرة (رضى الله

عنه): أن النبى ﷺ قال: "اذا سمعتم صياح الديكـة، فاسألوا الله من فضله فإنها رأت ملكاً..."[1303]، كما أنه ورد النهى عن سب الديكة فقد روى أبو داود وغيره بإسناد صحيح عن زيد بن خالد الجُهَنِّى (رضى الله عنه)، قال: قال رسول الله ﷺ "لاتسبوا الديك فإنه يوقظ للصلاة"[1304].

وبالإضافة إلى ذلك فقد أشار "القلقشندى" إلى أنه ورد في معجم الطبرانى (أحد كبار المحدثين- ت سنة ٣٦٠هـ) وغيره: أن لله سبحانه وتعالى ديكاً أبيض، جناحاه موشيان بالزبرجد والياقوت واللؤلؤ، له جناح بالمشرق وجناح بالمغرب، رأسه تحت العرش وقوائمه فى الهواء، يؤذن كل سحر فيسمع تلك الصيحة أهل السموات وأهل الأرض إلا الثقلين: الجن والانس، فعند ذلك تجيبه ديوك الأرض، وحينئذ فيكون الديك فى ذلك تابعاً. كما أشار إلى أنه قد ورد عدة أحاديث فى النهى عن سبب الديك، ومدح الديك الأبيض، والحث على اتخاذه[1305].

هذا وقد لوحظ أن أصحاب الاعتراض على نسبة هذا الإبريق إلى الفن الإسلامى ورفض الدلالة الرمزية الإسلامية للديك فى هذا الإبريق، يرون أنه لم يُعثر أو يُسمع عن استعمال المسلمين لمثل هذه التماثيل أو الطيور أو غيرها ككناية عن الأذان أو غيره من شعائر الدين الإسلامى، وخاصة فى فجر الإسلام الذى ابتعد بعداً كبيراً عن الصور والتماثيل للكائنات الحية[1306]. على أن عدم سماعنا عن الدلالة الرمزية لمثل هذه الطيور فى الفن الإسلامى، لايتخذ منه دليلٌ على أن المفهوم الرمزى لمثل هذه الطيور كان غائباً عن أذهان الفنان المسلم، أما فيما ورد بأن المسلمين فى فجر الإسلام قد ابتعدوا ابتعاداً كبيراً عن الصور والتماثيل للكائنات الحية، فهو قول مردود، ويكفينا للدلالة على ذلك تلك الرسوم والتماثيل التى كشف عنها فى بلاد الشام وترجع إلى العصر الأموى. ومن ناحية أخرى فوصلنا على سَبيل المثال ما يفيد بأن عمرو بن العاص حينما كان والياً على مصر كان له خاتمٌ على شكل ثور، كما كان أيضاً لوالى مصر قرة بن شريك خاتمٌ عليه رسم ذئب كان يستخدمه فى عام ٨٨هـ/ ٧٠٧م[1307].

ومن ناحية أخرى فإذا أضفنا إلى ما تقدم أن عنصر الديك كان شائع الاستعمال فى الفن الإسلامى، حيث وصلنا منفذاً - على سبيل المثال- فى البلاطات الخزفية ذات البريق المعدنى من سامراء (الشكلان ٧٩ أ، ب) وكذلك فى الخزف الفاطمى (شكل ٣٧٩). كما أن المسلمين كانوا يرون فى الديك قدرات خاصة، وقد وضح هذا المفهوم فى قصيدة لأحد الشعراء الفاطميين[1308]، بل والأكثر من ذلك أنه وصلنا ما يفيد أن بنى زيرى حينما اتخذوا من غرناطة عاصمة لهم عام ٤٠٤هـ/١٠١٣م شيدوا بها قصراً توج أحد أبراجه بتمثال برونزى يمثل ديكاً يمتطيه محارب، ذكر "مورينو" أنه يرمز إلى أن من يحكم البلاد فعليه أن يكون حذراً كالديك ويقبل على العدو بوجهه لايوليه ظهره[1309]، لأدركنا أن احتمال وجود رمز لهذا العنصر الزخرفى فى الفن الإسلامى هو أمر قائم.

وإذا كانت الأدلة السابقة تنفى اقتصار المفهوم الرمزى للديك على الساسانيين دون المسلمين، فهى ليست دليلاً على أن ذلك الإبريق ينسب حتماً للفن الإسلامى دون الفن

الساساني، وإن كان ما يود الباحث أن يلفت الأنظار إليه هو الحذر في التعامل مع مثل تلك القضايا، وربما يدعم ذلك أنه وصلنا من عصر أسرة "Sui" بالصين (٥٨١-٦١٨م) بعض من الأباريق الخزفية تنتهي مقابضها برأس ديكة. كما أن صنبور أحدها على هيئة ديك صغير(١٣١٠) (الشكلان ٣٨٠ أ، ب)، ولاشك أن الديكة في هذه التحف الصينية لا تنتمي لا إلى المفهوم الرمزي الساساني أو الإسلامي، كما أنه ليس من المستبعد أن تكون هذه الديكة - سواء في الفن الساساني أو الصيني أو الإسلامي- مجرد عناصر زخرفية لاغير.

ومن التحف المعدنية التي وصلتنا من مصر وتُنسب إلى القرن الثاني أو الثالث الهجري/ ٨-٩م. مبخرة من البرونز محفوظة في "Freer Gallery" بواشنطن(١٣١١) (لوحة ٩٤)، وبدن المبخرة ذو شكل مكعب يتقدم حافته السفلى صف من الشرافات المسننة، كما يتوج حافتة العليا أيضاً صف آخر من الشرافات المسننة، ويرتكز هذا البدن على أربع أرجل مزخرفة من أعلى بأربعة رؤوس حيوانية تشبه رؤوس الأسود، أما من أسفل فهي على هيئة أقدام الحيوانات، وغطاء المبخرة يتكون من قبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان، يعلو اثنتين من هذه القباب الركنية تمثالين لطائرين، ومن المعتقد أن باقي القباب كان يعلوها أيضاً مثل تلك الطيور، وفقدت حالياً.

وعلى الرغم من ظهور التأثير القبطي في هذه المبخرة والذي يتضح في اللفائف النباتية التي تزين القباب، وكذلك تماثيل الطيور التي تعلو القباب، وهيئة رؤوس الأسود في الأرجل(١٣١٢)، فقد لوحظ أن طريقة التغطية في هذه المبخرة تعد من الطرق الغير مألوفة سواء في المباخر القبطية أو الإسلامية، والتي كانت تأخذ إما الشكل الاسطواني المقبب أو الشكل الهرمي، أما في هذه المبخرة والتي تكون غطاؤها من قبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان فهي تكاد تكون مطابقة لأسلوب التغطية في ضريح "إسماعيل الساماني" بمدينة بخارى الذي يرجع إلى عام ٢٩٦هـ/٩٠٧م(١٣١٣).

كما يحتفظ المتحف القبطي بالقاهرة بمبخرة أخرى من البرونز، تنسب أيضاً إلى نفس تاريخ المبخرة السابقة، وهي تكاد تكون مماثلة في تكوينها العام للمبخرة السابقة أيضاً، حيث تتكون من بدن مكعب الشكل متوج بصف من الشرافات المسننة، ومغطاه أيضاً بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة في الأركان، ويعلو هذه القباب تماثيل طيور(١٣١٤) (شكل ٣٨١).

ومن الجدير بالذكر أنه عثر في "Sästrikland" بالسويد على مبخرة ثالثة مماثلة جداً للمبخرتين السابقتين، ومن المعتقد أن مصدر هذه المبخرة هو شرق العالم الإسلامي، وأنها وصلت إلى السويد عن طريق التجارة، حيث ارتبط "الاسكندنافيون" بعلاقات تجارية نشطة مع تلك المنطقة من العالم الإسلامي، وربما يدعم تلك الحقيقة هيئة المراوح النخيلية في المبخرة وكذلك الشرافات المسننة والتي توحي بأنها من إنتاج منطقة كانت خاضعة لحكم الساسانيين(١٣١٥).

ونظراً لتشابه المبخرتين المصريتين السابقتين مع المبخرة التي عُثر عليها في السويد والتي يعتقد بأن مصدرها شرق العالم الإسلامي، فمن الطبيعي أن يكون هناك علاقة ما بين

المبخرتين المصريتين وتلك المنطقة من العالم الإسلامي التي جاءت منها المبخرة التي عثر عليها في السويد، ويذكر "Allan" في هذا الصدد أن ذلك يغرينا بأن ننسب المبخرتين الأخريين - المصريتين- إلى شرق العالم الإسلامي أيضاً، وأن ذلك يتضح على نحو بيِّن من خلال تشابه أسلوب تغطيتهما مع ضريح "إسماعيل الساماني" في بخارى، وإن كانت بعض الأدلة مثل اللفائف النباتية وتماثيل الطيور فوق قباب المبخرتين المصريتين، تؤكد أصلهما القبطي (المحلي)، وقد استنتج من خلال ما سبق أننا نملك نوعاً من المباخر المصرية اتبعت النماذج الساسانية ولكنها صنعت محلياً في مصر على أيدي الصناع الأقباط[١٣١٦].

وعلى أية حال فيلاحظ من خلال ما سبق أن "Allan" لم يأت لنا بنموذج واحد لمبخرة من منطقة الشرق- الساساني- يمكن أن يستدل منها على أن المباخر السابقة قد اتبعت النموذج الساساني، وأن المثل الوحيد الذي جاء به لدعم رأيه هو ضريح "إسماعيل الساماني"، ولما كانت تلك المنشأة إسلامية فمن الأجدر إن كانت المباخر المصرية متأثرة بمنطقة الشرق أن نعتبرها قد خضعت إلى تأثير شرقي إسلامي لا ساساني، حتى يظهر دليل يؤكد استخدام هذا الشكل في العصر الساساني، أما بالنسبة للشرافات المسننة في هذه المباخر أو الزخارف النباتية في المبخرة التي عثر عليها في السويد والمستمدة من أصول ساسانية فهي ليست بدليل على أن تلك المباخر تتبع النماذج الساسانية، إذ أنها مجرد عناصر زخرفية شاعت في كثير من الفنون والعمائر الإسلامية.

ومن ناحية أخرى فلم يأت لنا "Allan" بدليل أيضاً يؤكد أن المبخرتين قد صنعتا على أيدي فنانين أقباط، فهما لم يحتويا لا على اسم صانعهما، أو على أية عناصر رمزية مسيحية - كالصليب الذي شاع وضعه في المباخر القبطية- ليستدل منها على أنهما من صناعة أقباط اللهم إلا إن كان يقصد بعبارة "Coptic Craftsmen" فنانين مصريين بوجه عام سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين، وهو أمر مستبعد وفق ما دُرج عليه من اعتبار كلمة "قبطي" مرادفاً لـ"مسيحي مصري"، وإن كان مرادفها الصحيح هو "مصري".

أما وإن انتقلنا إلى العصر الطولوني فمما يؤسف له أنه يكاد يكون من المتعذر نسبة أي من التحف المعدنية التي وصلتنا إلى هذا العصر على وجه اليقين. ويشير "محمد عبد العزيز مرزوق" إلى أن التحفة المعدنية الوحيدة التي يمكن أن يرجح نسبتها إلى العصر الطولوني هي تمثال صغير من البرونز محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣١٧] يمثل سيدة تضرب على الدف[١٣١٨]. وإن كان فريق من الباحثين يرى نسبته إلى العصر الفاطمي، ويرى فريق آخر نسبته إلى العصر المملوكي، ولما كان الباحث يعتقد أن نسبته إلى العصر الفاطمي أوقع من نسبته إلى العصر الطولوني أو المملوكي، فسوف نرجئ الحديث عنه إلى أن نتناول التحف المعدنية الفاطمية.

ومن ناحية أخرى فقد أشارت "جيزا فهرفاري" إلى إبريقين من البرونز نسبتهما إما إلى العصر الطولوني أو الإخشيدي أو الفاطمي[١٣١٩]، وليس على هذين الإبريقين زخارف (الشكلان ٣٨٢ أ، ب) تعيننا على نسبتهما إلى أي عصر من العصور السابقة أو تفيدنا في دراسة

التأثيرات الفنية عليهما.

وفيما له صلة بالتحف المعدنية الطولونية فتشير "آمال العمرى" أنه لم يصلنا من العصر الطولونى شمعدانات نستطيع أن نعرف منها كيف كان شكل وسيلة الإضاءة هذه أو من أى مادة كانت تصنع أو ما هى العناصر الزخرفية التى كانت تزينها، وإن كانت قد رجحت أن الشمعدانات فى هذا العصر قد استمرت على نهجها القديم وذلك قياساً على ما وجد من تحف أخرى ترجع إلى هذه الفترة(١٣٢٠).

ومما لاشك فيه أن استمرار الأساليب الفنية والزخرفية القديمة فى الشمعدانات وغيرها من التحف المعدنية الطولونية هو أمر وارد ولا غبار عليه، وإن كان الباحث يعتقد أن تلك الأساليب القديمة لابد أن تكون قد ظهرت بشكل خاص فى شكل الأوانى "The Form"، أما زخارفها فيميل الباحث إلى الاعتقاد أنه قد أصابها أيضاً التأثيرات الفنية الوافدة من سامراء، وربما يدعم ذلك أن الأساليب الزخرفية السامرائية قد صبغت شتى أنواع الفنون التطبيقية الطولونية- كما سبقت الإشارة- ويصعب أن نستثنى التحف المعدنية الطولونية من ذلك، وبالإضافة إلى ذلك فقد عُثر فى إحدى قاعات العرش بسامراء على مجموعة من الخلاخيل الفضية لوحظ على زخارفها النباتية أنها مشابهة إلى درجة كبيرة لما ألفناه فى الزخارف الجصية من طراز سامراء الثالث الذى تميز بالقطع المائل أو المشطوف(١٣٢١). مما يعنى أن طراز سامراء الثالث قد أدرك أيضاً زخرفة التحف المعدنية.

وربما يدعم ما ذهب إليه الباحث أن من بين ما وصلنا من تحف معدنية ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ما هو مزين بزخارف نباتية حسب الأساليب الزخرفية السامرائية أو متطورة منها- كما سيتضح بعد قليل- مما يرجح بأن الأساليب الزخرفية السامرائية كانت متبعة فى زخرفة التحف المعدنية فى مصر خلال العصر الطولونى.

أما وإن انتقلنا إلى التحف المعدنية والحلى فىمصر خلال العصر الفاطمى، فمما لاشك فيه أن ما وصلنا منها يعد شيئاً يسيراً بالقياس لما أمدتنا به المصادر التاريخية عن توافر تلك المنتجات وازدهارها فى هذا العصر، وإن كنّا نستطيع من خلاله الوقوف على مدى ما شكلته التأثيرات الفنية الوافدة على تلك المنتجات الفاطمية.

وأول ما نستهل به دراسة المعادن الفاطمية شمعدانان محفوظان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، أولهما(١٣٢٢) ظهرت على عموده زخارف نباتية متنوعة- داخل معينات- قوامها أوراق نباتية ذات خمسة فصوص (شكل ٣٨٣). وأوراق نباتية أخرى محورة كما يوجد على قاعدته زخارف نباتية منها ما هو على هيئة شوكة اليهود (شكل ٣٨٤)، بالإضافة إلى زخرفة التوريق (الشكلان ٣٨٥ أ، ب)، وجميع تلك الزخارف محفورة حفراً عميقاً(١٣٢٣).

وتشير "آمال العمرى" إلى أن الزخارف النباتية - التوريق- التى على قاعدة هذا الشمعدان تتكون فى أبسط صورها المتشعبة من فرع نباتى متموج تخرج منه زخارف محورة عن الطبيعة ترمز إلى الوريقات؛ التى على هيئة نصف مروحة نخيلية، وأن ظهور هذا النوع من الزخرفة كان فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م. حيث نجدها متمثلة فى الزخارف الجصية التى كانت تزين جدران القصور العباسية فى سامراء، وكذلك فى المنشآت

الطولونية بمصر، التى كانت متأثرة كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية، وأننا نرى بدء زخارف التوريق على التحف الخشبية التى عثر عليها فى سامراء وفى مصر خلال العصر الطولونى، وقد تطورت هذه الزخارف تطوراً كبيراً فى مصر خلال العصر الفاطمى[١٣٢٤].

أما الشمعدان الثانى[١٣٢٥] فيلاحظ أن زخارفه النباتية (شكل ٣٨٦) اتخذت مرحلة انتقالية بين الفروع الملتفة التى تعد إحدى خصائص الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية التى تتألف من خطوط قائمة تمتزج فيها المنحنيات، ومن المعتقد أن أسلوب الزخرفة فى هذا الشمعدان متطورٌ عن الأساليب الزخرفية فى سامراء (شكل ٣٨٧) حيث يقطع الخطوط القائمة فى زخرفة الجص بسامراء عقود ومنحنيات[١٣٢٦].

وتشير الزخارف النباتية فى الشمعدانين السابقين إلى أن تأثير طراز سامراء قد أدرك زخارف التحف المعدنية الفاطمية فى مصر، ومن ثم- كما سبقت الإشارة- فمن المرجح أن ظهور الأساليب السامرائية قد تواجد فى زخرفة التحف المعدنية فى مصر منذ العصر الطولونى.

وفيما له صلة بالشمعدانات الفاطمية فيوجد ضمن مجموعة كير "Keir Collection" شمعدان من البرونز المكفت بالنحاس والفضة، ويتكون هذا الشمعدان من بدن على هيئة شبه مخروط ناقص، يعلوه قرص دائرى، وفى وسطه رقبة تتكون من عمود اسطوانى ينتهى بشماعة على شكل شبه مخروط ناقص بها فتحة تمثل المكان الذى توضع فيه الشمعة (شكل ٣٨٨). ويمتاز هذا الشمعدان بغناء زخارفه المكفتة بالنحاس والفضة، وقوامها فى البدن عدة أشرطة أفقية تشغلها زخارف نباتية وحبيبات لؤلؤ، ويلاحظ أن الشريط الأوسط أوسعها، وهو مزخرف بجامات دائرية بداخل كل منها شكل لأرنب على أرضية من زخارف نباتية. أما قرص الشمعدان وعموده فيزينهما زخارف نباتية وأشكال معينات متصلة الرؤوس وحبيبات لؤلؤ فى أشرطة أفقية.

وقد نسبت "Géza Fehérvári" هذا الشمعدان إلى مصر وأرخته بأواخر العصر الفاطمى- فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[١٣٢٧]، وذكرت أن هيئة هذا الشمعدان مشابهة إلى حد كبير لأشكال الشمعدانات التى كانت شائعة فى منطقة الجزيرة، وأنه على الرغم من ذلك فقد اتضح من خلال الفحص أن هناك اختلافاً ذا مغذىً مهم، حيث يلفت النظر أن نهاية حافة القرص فى هذا الشمعدان غير بارزة بحدة، كما هو متبع عادة فى شمعدانات الجزيرة التى ترجع إلى القرن السابع أو الثامن الهجرى/ ١٣-١٤م. وأن أقدم الأمثلة التى وصلتنا من الجزيرة والتى صنعت فى "Siirt" مطابقة فى أشكالها لشمعدان مجموعة "كير". وقد رجحت أن تكون الأمثلة المبكرة فى الجزيرة قد اتبعت هيئة الشمعدانات الفاطمية، وترى أن هناك احتمالاً بأن يكون الفنانون المصريون انتقلوا من مصر عقب سقوط الدولة الفاطمية سنة ٥٦٧هـ/١١٧١م، واتجهوا نحو الشمال فنقلوا هيئة هذا النوع من الشمعدانات. وأشارت إلى أن الأصل المصرى لشمعدان مجموعة "كير" يعزز إثباته وجود رسوم الأرانب فى الجامات التى بالشريط الأوسط بالبدن، حيث كانت رسوم الأرانب معتادة التمثيل ومفضلة فى الفن الفاطمى[١٣٢٨].

ومما لاشك فيه أن ما ذكرته "جيزا فهرفاري" يغير كثيراً من المفاهيم السائدة، إذ من المعروف أن هيئة الشمعدانات الفاطمية كان قوامها قاعدة محمولة على ثلاث أرجل. ويعلو القاعدة عمود اسطواني طويل يتخلله أشكال رمانية. ويعلو هذا العمود قرص مستدير أو مسدس الشكل (شكل ٣٨٩)، أما الشمعدانات التي على هيئة شبه مخروط فهي لم تظهر في مصر إلا في العصر الأيوبي[١٣٢٩] (شكل ٣٩٠). وأنه بمقارنة هيئة الشمعدان المحفوظ في مجموعة كير مع هيئة الشمعدانات الفاطمية والأيوبية. يتضح أنه ينتمي لهيئة الشمعدانات الأيوبية.

ومن ناحية أخرى فعلي الرغم من أن هناك خلاف بين مؤرخي الفنون الإسلامية حول مصدر هيئة الشمعدانات التي على شكل شبه مخروط ناقص. إذ يعتقد البعض أنه ينتمي إلى الموصل ويرى آخرون أنه يرجع إلى مصر أو سورية، وينادي آخرون بأنه دخل إلى العالم الإسلامي عن طريق الصليبيين[١٣٣٠]، فقد بات من المستقر عليه أن هيئة هذه الشمعدانات قد دخلت إلى مصر في العصر الأيوبي عن طريق الصناع الذين هاجروا إليها من الموصل[١٣٣١]، وليس كما ترى "جيزا فهرفاري" أنه انتقل من مصر في نهاية العصر الفاطمي إلى بلاد الجزيرة عن طريق الصناع الذين هاجروا من مصر نحو الشمال عقب سقوط الدولة الفاطمية.

وواقع الأمر أن الباحث لايميل إلى ما ذهبت إليه "جيزا فهرفاري" إذ يلاحظ أنها لم تعطنا من الأدلة والأسانيد ما يعزز صحة رأيها، عدا ما ذكرته بشأن رسوم الأرانب، وغني عن البيان ما سبق ذكره أن ترجيح نسبة بعض التحف إلى قطر ما أو عصر بعينه، بناءً على مثل هذه العناصر الزخرفية، يعد أمراً محفوفاً بالمخاطر، فرسوم الأرانب هذه لم تكن قاصرة على مصر في العصر الفاطمي أو غيره، بل كانت شائعة التمثيل في الفنون الإسلامية عامة[١٣٣٢]. ولعل ما يضعف رأي "جيزا فهرفاري" أنها قد بنته على نموذج وحيد ربما يحوم الشك حول نسبته إلى العصر الفاطمي.

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا من إيران شمعدان من البرونز محفوظ في "Tehran Collection" أرخ بالقرن الرابع الهجري/ ١٠م، وذلك بناء على أسلوب الكتابة الكوفية والزخارف الهندسية المنفذة عليه[١٣٣٣]. ومما يلاحظ أن هيئة هذا الشمعدان لا تختلف كثيراً من حيث التكوين العام عن هيئة شمعدان مجموعة "كير" أو الشمعدانات الأيوبية أو الموصلية، إذ أنه يتكون من بدن على هيئة شبه مخروط ناقص يعلوه قرص دائري. وفي وسط هذا القرص عمود قصير ينتهي بالشماعة التي توضع فيها الشمعة. وإن كانت نسبه أقل دقة بالمقارنة بالنماذج السابقة، وربما يرجع ذلك إلى أنه أقدم عهداً- من ق ٤هـ/ ١٠م- من النماذج الموصلية أو المصرية التي ترجع إلى القرنين ٧-٨هـ/ ١٣-١٤م، وربما يوحي ذلك بأن أصل هذا النوع من الشمعدانات هو شرق العالم الإسلامي ثم انتقل منها غرباً نحو الموصل وسورية ثم مصر.

ومن الجدير بالذكر أن شمعدان مجموعة "كير" موضع الدراسة مكفت بالفضة والنحاس، وأنه على الرغم مما أفادتنا به المصادر التاريخية من معرفة الفاطميين لأسلوب

الزخرفة بالتكفيت[١٣٣٤]، فإن الأدلة المادية المتوافرة لدينا تشير إلى أن هذا الأسلوب من الزخرفة قد بدأ وتطور ونضج فى مصر خلال العصر الأيوبى[١٣٣٥]، إذ لم يعثر على أية نماذج من التحف المعدنية المكفته ترجع الىمصر قبل هذا العصر[١٣٣٦]، ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفى بدأ وتطور فى إيران على يد السلاجقة[١٣٣٧] ثم انتقل عن طريقهم إلى الموصل، وأن للموصل يرجع فضل انتقال هذا الأسلوب الزخرفى إلى كل من مصر وسورية فى العصر الأيوبى، وذلك عن طريق الصناع المهرة الذين هاجروا من هناك إلى دمشق وحلب والقاهرة، هرباً من الغزو المغولى، والعمل فى بلاط الأيوبيين[١٣٣٨].

ومما سبق يتضح أن شمعدان مجموعة "كير" ينتمى فى هيئته وأسلوب زخرفته إلى الشمعدانات الأيوبية المتأثرة بمثيلاتها فى شرقى العالم الإسلامى. وعلى الرغم من ذلك فإذا صح افتراض "جيزا فهرفارى" بنسبة هذا الشمعدان إلى مصر فى العصر الفاطمى- من ق ٦هـ/١٢م- فليس هذا بدليل على أن هيئة هذه الشمعدانات- كما ذهبت- قد انتقلت من مصر الفاطمية إلى بلاد الجزيرة، فربما كان العكس أيضاً صحيحاً، وذلك وفق ما سبق ذكره من الأدلة والأسانيد.

وأياً كان أمر هذا النوع من الشمعدانات فيهمنا أن نلفت النظر أن هناك ثمة علاقات جمعت بين بعض الخلفاء الفاطميين وحكام الموصل[١٣٣٩]، فقد خطب على سبيل المثال "المقلد العقيلى" صاحب الموصل وأعمالها، بالموصل فى شهر المحرم سنة ٣٨٢هـ للخليفة الفاطمى "العزيز بالله" كما ضرب اسمه على السكة والبنود[١٣٤٠]. كما كانت هناك علاقات بين الخليفة الفاطمى "الآمر بأحكام الله" وصاحب الموصل والجزيرة الأمير "آق سنقر البرسقى" (ت٥٢٠هـ)، حيث وصلنا ما يفيد بأن الخليفة الآمر جهز من مصر فى عام ٥٢٠هـ، رسوله "المنتضى بن مسافر الغنوى" وحمله بخلع سنية وتحف مصرية وثلاثين ألف دينار للأمير "البرسقى"، وإن كانت تلك الهدايا لم تصل إليه، إذ سمع ذلك الرسول وهو فى طريقه إلى "البرسقى" بخبر وفاته، فعاد بما معه إلى الخليفة الآمر[١٣٤١].

وتؤكد هاتان الروايتان أن إمكانية وجود تأثيرات فنية متبادلة بين كل من مصر فى العصر الفاطمى والموصل هو أمر وارد وذلك من خلال العلاقات الودية التى قامت بين بعض الخلفاء الفاطميين وحكام الموصل والجزيرة، ويلاحظ أن بعضها كان فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م، وهو التاريخ الذى نُسب إليه شمعدان مجموعة "كير".

وبالإضافة إلى ما تقدم فليس من المستبعد أن تكون للأحداث التى شهدتها مصر قبيل سقوط الدولة الفاطمية (٥٦٧هـ/١١٧١م)، دور فى وفود ثمة تأثيرات فنية من شرق العالم الإسلامى إلى مصر، وخاصة أنه منذ دخول قوات نور الدين محمود زنكى إلى مصر فى سنة ٥٦٤هـ، بقيادة أسد الدين شيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبى، مالت كفة البلاد نحومناطق شرق العالم الإسلامى، وتغلغلت فيها الأساليب السلجوقية والأتابكية[١٣٤٢]. ولما كانت الريادة فى صناعة التحف المعدنية، تنسب إلى شرق العالم الإسلامى، فإن تأثير شرق العالم الإسلامى يبدو أوقع على هذا النوع من الفنون المصرية.

هذا وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من التماثيل المعدنية تُنسب إلى مصر فى العصر

الفاطمي. وهيئة هذه التماثيل إما على شكل طائر أو حيوان أو على هيئة كائن خرافي، وقد تعددت وظائف تلك التماثيل. فاستخدم بعضها كمباخر (اللوحتان ٩٥. ٩٦)، واستخدم بعضها الآخر كرؤوس نافورات (لوحة ٩٧)، ومنها أيضاً ما استعمل لحفظ السوائل. وهي التماثيل التي عُرفت باسم "أكوامانيل Aquamanil". ويبدو أن هناك اتفاقاً بين علماء الفنون الإسلامية على اعتبار أن تلك التماثيل الفاطمية مستمدة من أشكال التماثيل المماثلة لها في إيران، والتي كانت شائعة بها منذ العصر الساساني[١٣٤٣] واستمر انتاجها في أوائل العصر الإسلامي[١٣٤٤]، كما كانت من أشهر التحف المعدنية بها خلال العصر السلجوقي[١٣٤٥]. ومن المعتقد أن المباخر التي على هيئة تماثيل حيوانات وطيور في هذا العصر، قد أثرت في تلك التماثيل الفاطمية المجوفة، وإن كانت الأخيرة أضعف منها من حيث الشكل العام والأسلوب الزخرفي[١٣٤٦].

ويهمنا أن نشير من هذه التماثيل المنسوبة للعصر الفاطمي إلى تمثال شهير منها محفوظ في "كامبو سانتو بيزا بإيطاليا"، وهو على هيئة كائن خرافي يجمع بين جسم أسد ورأس عقاب وجناحي نسر. وعلى الرغم من أن بعض علماء الفنون الإسلامية يميلون إلى نسبة هذا التمثال إلى مصر في العصر الفاطمي[١٣٤٧]، فقد نسبه آخرون إلى أماكن متعددة من العالم الإسلامي- من الأندلس حتى بلاد فارس- بل وقاموا بتأريخه بعصور مختلفة[١٣٤٨]، ومنها تمثال آخر على هيئة ظبي، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣٤٩] فبينما نسبه بعض علماء الفنون الإسلامية إلى العراق في القرن الثالث الهجري/ ٩م. فيرى آخرون أن هذا التمثال أكثر اعتدالاً في النسب من التماثيل التي ترجع إلى العراق وإيران في فجر الإسلام فضلاً عن أنه ليس وثيق الصلة بالأصول الساسانية، مما يرجح نسبته إلى مصر في العصر الفاطمي[١٣٥٠].

ومن الأمور التي تود الدراسة معالجتها بشكل أكثر خصوصية، ذلك التشابه الكبير بين التماثيل المعدنية بمصر في العصر الفاطمي ومثيلاتها بالأندلس في العصر الأموي. وقد بلغ ذلك التشابه من القوة إلى الحد الذي وقف فيه كثير من العلماء عاجزين أمام نسبة كثير من هذه التماثيل إلى أي قطر منهما.

وقبل التطرق إلى معالجة تلك القضية، أود الإشارة إلى أن ما وقع فيه العلماء من خلاف شديد حول نسبة كثير من تلك التحف المعدنية إلى قطر إسلامي بعينه إنما يؤكد حقيقة لا مراء فيها، وهي تشابه الأساليب الفنية والزخرفية المتبعة في العالم الإسلامي، فعلى الرغم من تعدد أنواع الزخارف - نباتية، هندسية، كتابية، حيوانية، طيور- التي احتوتها تلك التحف، فأغلبها لم يكن به خاصية متفردة عما هو شائع في سائر الأقطار الإسلامية. مما يؤكد وحدة الفن الإسلامي من ناحية، ويدل على التفاعل الفني بين أقطار العالم الإسلامي من ناحية أخرى.

وعلى أية حال فقد وصلنا تمثال من البرونز يمثل وعلاً، محفوظاً في متحف قرطبة. وعُثر عليه في أطلال مدينة الزهراء بالأندلس. ويؤرخ بالقرن الرابع الهجري/ ١٠م. ومن المعتقد أنه كان يمثل جزءاً من إحدى نافورات المياه. ويشغل سطح هذا التمثال زخارف

قوامها أقواس متصلة تؤلف أشكالاً بيضاوية، فيها رسوم أوراق شجر تظهر عروقها، ونظراً لتشابه هذا التمثال مع التماثيل البرونزية الفاطمية، فيرى بعض علماء الفنون الإسلامية أنه وغيره من التماثيل الأندلسية قد صنعت على أيدى بعض الفنانين الذين هاجروا من مصر إلى الأندلس زمن عبد الرحمن الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ)، وصنعوا هذه التماثيل، أو أن الصناع الأندلسيين استمدوا الوحي في هذه الصناعة من التحف المعدنية الفاطمية[١٣٥١].

ومن هذه التماثيل أيضاً تمثال من البرونز يمثل أسداً فاغراً فاه، وهو محفوظ في متحف اللوفر بباريس، وقد نسبه بعض العلماء إلى مصر في العصر الفاطمي، ويرى آخرون أنه من صناعة الأندلس واعتبروه متأثراً بالتماثيل الفاطمية[١٣٥٢]. ومنها أيضاً تمثال لشبل محفوظ في متحف "كاسل- Kassel" بألمانيا، فبينما يرى البعض أنه من مصر في العصر الفاطمي[١٣٥٣]، يرى آخرون أنه من صناعة الأندلس[١٣٥٤]. ومنها كذلك تمثال يمثل طاووساً محفوظاً في متحف اللوفر بباريس، نسبه البعض إلى مصر في العصر الفاطمي أو إلى صقلية[١٣٥٥]، ويرى البعض الآخر أنه أيضاً من صناعة الأندلس[١٣٥٦].

وعلى أية حال فعلى الرغم من أن هناك اتجاهاً يرى أن بعض تلك التماثيل- كالوعل المحفوظ في متحف قرطبة، والأسد والطاووس المحفوظين في متحف اللوفر- تنسب إلى الأندلس، فهناك ثمة اعتقاد بأنها متأثرة بمثيلاتها الفاطمية[١٣٥٧].

ولم تؤيد "سعاد ماهر" القول بأن تلك التماثيل الأندلسية تُنسب إلى مصر أو صنعت على أيدى فنانين مصريين، وترى أن التماثيل الأندلسية قد تميزت عن مثيلاتها الفاطمية بأن شكلها العام أكثر دقة ومراعاة للنسب التشريحية - وذلك باستثناء تمثال العنقاء بمدينة بيزا-، كما أنها انفردت باحتوائها على زخارف نباتية قالبية مكونة من وحدة زخرفية واحدة تملأ جميع بدن التمثال، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه التماثيل لم تستخدم لحفظ السوائل كما هو الحال في التماثيل الفاطمية "الأكوامانيل"، إذ أنها لا تحتوى على مقبض، بل كانت تستعمل كفوهة للنافورات في دور وقصور الأندلس (لوحة ٩٨)، مما يدعم الرأى بأنها من صناعة الأندلس ذاتها، إلا أنها في الوقت نفسه لم تنف أن تلك التماثيل الأندلسية قد صنعت على غرار مثيلاتها الفاطمية[١٣٥٨].

ويرى الباحث أنه يجب النظر بشيء من الحذر لما هو سائد من أن تشابه هذا النوع من التماثيل الأندلسية مع مثيلاتها الفاطمية إنما يرجع إلى أن التماثيل الأندلسية متأثرة بمثيلاتها الفاطمية. إذ من الثابت لدينا أن صناعة التحف المعدنية في الأندلس- بما في ذلك التماثيل- كانت مزدهرة ومتطورة[١٣٥٩] قبل دخول الفاطميين إلى مصر، ووصلنا ما يفيد أن قصر المؤنس في مدينة الزهراء التى بدأ في تشييدها عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥هـ، كان به حوض من الرخام جعل عليه الناصر اثنى عشر تمثالاً من الذهب الأحمر مرصعة بالدر النفيس مما عمل في دار الصناعة بقرطبة، وكانت تلك التماثيل على صورة أسد على جانبه غزال إلى جانبه تمساح وفيما يقابله ثعبان وعقاب وفيل وفي الجانب الأيمن والأيسر حمامة وشاهين وطاووس ودجاجة وديك وحدأة ونسر، وكانت المياه تخرج من أفواه تلك التماثيل[١٣٦٠].

وتؤكد تلك الإشارة على حقيقة هامة مفادها- إلى جانب معرفة مدينة الزهراء في تاريخ مبكر من إنشائها لمثل هذه التماثيل المصنوعة على هيئة طيور وحيوانات- أنها كانت تُصنع في دار الصناعة بقرطبة ذاتها.

وتبدو شهرة الأندلس في صناعة تلك التماثيل المعدنية خلال العصر الأموي إلى الحد الذي ذهب فيه بعض الباحثين إلى أن الأندلس قد امتازت دون غيرها بهذه التماثيل التي كانت توضع حول النوافير والبرك وفي الحمامات ليصب الماء من أفواهها ومناقيرها، وأنه من الأندلس انتقلت تلك الأشكال إلى إفريقية حيث درج استعمالها(١٣٦١).

وإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره بناء على ما ذهبت إليه "سعاد ماهر" من أن التماثيل الأندلسية قد تميزت عن مثيلاتها الفاطمية بأنها أكثر دقة ومراعاة للنسب التشريحية، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن إمكانية حدوث تأثير في هذا المجال من الأندلس على مصر في العصر الفاطمي.

وربما يعترض البعض على ذلك الاحتمال، إذ أن التأثير المصري واضح بلا شك في صناعة التحف المعدنية الأندلسية، وخاصة في أشكال الثريات، كتلك المحفوظة في متحف غرناطة والتي جاءت إليه من المسجد الجامع بمدينة البيرة، حيث إنها في شكلها العام مشابهة لأشكال الثريات التي عُرفت في مصر خلال العصر البيزنطي- أو الثريات القبطية(١٣٦٢)، ولكن من المعتقد أن ذلك التأثير المصري قد أصاب على حد قول "مورينو" "القطع البرنزية الأندلسية الأولى"(١٣٦٣). ويعتقد الباحث بعدم صحة الرأي الذاهب إلى أن تلك الثريات الأندلسية متأثرة مثل التماثيل المعدنية الأندلسية بمثيلاتها الفاطمية(١٣٦٤). ويرى أن الثريات الأندلسية قد وقعت تحت تأثير مصري يسبق العصر الفاطمي(١٣٦٥) عما يجعل الدراسة في موضع شك بأن تكون تلك الثريات والتماثيل قد انتقلت معاً من مصر الفاطمية إلى الأندلس.

وعلى أية حال فإذا كان الباحث يرجح أن هناك ثمة احتمال لأن يكون هناك تأثير ما وقع من أشكال التماثيل المعدنية الأموية الأندلسية على مثيلاتها الفاطمية، فإن هذا لايعطينا الحق في أن ننكر أن كثيراً من التحف المعدنية الأندلسية قد وقعت تحت تأثير التحف المعدنية المصرية التي أنتجت ما بين الحكم البيزنطي والعصر الفاطمي(١٣٦٦).

ولكن كيف يمكن تفسير تأثر التماثيل المعدنية بمصر في العصر الفاطمي بمثيلاتها الأموية في الأندلس، لقد سبقت الدراسة أن أوضحت أن الخليفة عبد الرحمن الناصر حينما أقدم على تشييد مدينة الزهراء سنة ٣٢٥هـ/٩٣٦م. استقدم لذلك الغرض عديداً من الفنانين والصناع من أقطار مختلفة، وكان من بينهم كثير من المصريين، والذين إن كان من المعتقد أنهم نقلوا بعض الأساليب الفنية المصرية إلى الأندلس، فليس من المستبعد أن يكون لهم أيضاً دور في نقل ثمة تأثيرات أندلسية إلى مصر، حملها بعضهم إثر انتهاء عمله بمدينة الزهراء. فظهرت بعدئذ في الفنون الفاطمية(١٣٦٧). ومن المستبعد أن يكون هؤلاء الصناع المصريون الذين استقدمهم عبد الرحمن الناصر قد عملوا على ظهور التأثيرات الفاطمية في هذا الميدان بالأندلس كما يعتقد بعض علماء الفنون الإسلامية(١٣٦٨)، إذ من

الثابت أن صناعة التماثيل المعدنية كانت مزدهرة فى الأندلس- كما سبقت الإشارة- فى عهد عبد الرحمن الناصر الذى حكم بين عامى ٣٠٠-٣٥٠هـ/٩١٢-٩٦١م، أى قبل العصر الفاطمى فى مصر الذى بدأ سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م.

وفيما يتعلق أيضاً بالتماثيل، فقد وصلنا من مصر تمثال صغير من البرونز المصبوب، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٣٦٩]، وهو على هيئة سيدة جالسة الجلسة الشرقية (القرفصاء) وتحمل دفاً بإحدى يديها وتضرب بالأخرى عليه، وعلى رأسها تاج، ولها جدائل مضفورة متدلية على كتفيها وظهرها، أما عيناها فكبيرتا الحجم ولوزيتا الشكل، وذات أنامل رشيقة، وتتزين بقلادة حول جيدها وسوارين وخلخال[١٣٧٠].

وعلى الرغم من أنه عُثر على هذا التمثال فى حفائر الفسطاط، فقد اختلف بعض العلماء فى تحديد موطن صناعته، كما اختلفوا فى تأريخه، فقد نسبه فريق منهم إلى مصر فى العصر الطولونى أو الإخشيدى[١٣٧١]، بينما نسبه آخرون إلى نفس القطر، ولكن أرخوه بالعصر الفاطمى (ق٥هـ/ ١١م)[١٣٧٢]، ويرجح البعض أنه صنع فى مصر أو العراق فى حوالى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[١٣٧٣]، فى حين رجح "جاستون فييت" أن يكون قد صنع فى بلاد الجزيرة (العراق) فى القرن السابع الهجرى/ ١٣م، وأنه وقع تحت تأثير مغولى[١٣٧٤].

ومن الجدير بالذكر أن أغلب علماء الفنون الإسلامية يرجحون نسبة هذا التمثال إلى مصر فى العصر الفاطمى، ورفضوا ما ذهب إليه "فييت" من أن شكل العينين اللوزيتين المنحرفتين فيه ترجح أنه عراقى الأصل- واقع تحت تأثير مغولى- ويؤرخ بالقرن ٧هـ/١٣م، وبنوا رأيهم هذا اعتماداً على أن شكل هاتين العينين وجدت منفذة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[١٣٧٥]، كما أن موضوع التمثال وجد أيضاً منفذاً على نفس هذا النوع من الخزف الفاطمى[١٣٧٦].

وواقع الأمر فإنه فى ضوء ما ذهبت إليه الدراسة من وجود علاقات مباشرة وغير مباشرة بين مصر فى العصر الفاطمى والمغول[١٣٧٧]، فإن ظهور تأثيرات مغولية على مصر فى العصر الفاطمى هو أمر وارد، وربما كان هذا التمثال يؤكد من ناحية وجود هذه التأثير، كما يؤكد من ناحية أخرى وجود تلك العلاقات.

ومن التحف المعدنية التى وصلتنا من العصر الفاطمى طبق من الفضة، محفوظ فى متحف الفنون فى "لوس أنجلوس" بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو يحتوى على زخارف قوامها شكل عقاب بالوسط داخل دائرة، ويحيط بدائرة الطبق نص من الكتابة الكوفية المحفورة على أرضية نباتية، ويهمنا من أمر زخارف هذا الطبق إلى جانب ما أشارت إليه "آمال العمرى" من أن شكل العقاب فى هذا الصحن وغيره من التحف الفاطمية يعتبر امتداداً لما كان عليه فى الفن البارثى ثم عند الساسانيين، الذى كان أثرهم واضحاً على تحف العصر الفاطمى، ما أشارت إليه أيضاً بشأن النص الكتابى على هذا الصحن، والذى يقرأ: "عز وإقبال وتأييد وتمكين ونصر وسلطان للسيدة الجليلة ملكة الأرض أم شرف المعالى[١٣٧٨] أطال الله بقاها". حيث ذكرت أن أسلوب الخط فى هذا النص مشابه لأسلوب الكتابة على العمائر والتحف الفاطمية وخاصة فى الكتابة الكوفية التى تزين محراب مشهد

الجيوشي، وكذلك على واجهة الأقمر، وعلى بعض أطباق الخزف ذي البريق المعدني، وعلى المحاريب المتنقلة مثل محراب السيدة رقية. ومحراب الآمر بأحكام الله، وكذلك على بعض التحف المعدنية التي تُنسب إلى مصر في العصر الفاطمي، ورجحت أن يكون هذا الصحن قد صنع في مصر لإهدائه إلى والدة شرف المعالي، -الدزبوري- في سوريا، أو صنع في بلاد الشام نفسها، أو في إيران وذلك لتشابه الخط المكتوب فيه وكذلك طريقة الكتابة مع مثيلتها على صحن من المعدن من إيران[١٣٧٩].

وإذا كانت زخارف الطبق السابق وخاصة الكتابية منها تشير إلى الصلة القوية بين التحف المعدنية الفاطمية في مصر ومثيلاتها في إيران. فإن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يحتفظ بشمعدان[١٣٨٠] من نهاية العصر الفاطمي يؤكد تلك الحقيقة، فعلى هذا الشمعدان كتابة بخط كوفي سميك، تقرأ: "بركة لصاحبه" (شكل ٣٩١) وذلك على أرضية نباتية، جاءت في أسلوبها الزخرفي مماثلة لكتابة في صينية من إيران محفوظة بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن مؤرخة بعام ٤٥٩هـ[١٣٨١]. كما لوحظ أيضاً أنه في نهاية قوائم حروف الشمعدان الفاطمي زخرفة تتكون من أنصاف دوائر (شكل ٣٩١) وأن نفس هذا الأسلوب وجد أيضاً يزخرف جفنة من الخزف من سمرقند (شكل ٣٩٢)، وهي من تاريخ معاصر للفاطميين، وإن كان يلاحظ أن أنصاف الدوائر في كتابة الشمعدان الفاطمي لم تقتصر على نهاية حروفه، بل تزخرف منتصف قوائم الحروف أيضاً[١٣٨٢].

وفيما له صلة بالزخارف الكتابية على الشمعدانات الفاطمية، فيحتفظ متحف الفن الإسلامي بشمعدان[١٣٨٣] وجدت على ثلاثة أضلاع منه ثلاثة أشرطة، يحتوي كل منها على عبارة بخط كوفي، يقرأ الأول: "صنعه أحمد بن محمد" (شكل ٣٩٣ أ)، والثاني: "لكل أجل كتاب" (شكل ٣٩٣ب)، والثالث: "ولكل عمل ثواب" (شكل ٣٩٣ جـ). وقد لوحظ أن كثيراً من حروف هذه الكتابة زودت بأشكال هندسية بسيطة عبارة عن زيادات تخرج بالقرب من نهايات الحروف. ومن المعتقد أن هذا الأسلوب الزخرفي مستمدٌ من تأثيرات الخط النبطي الذي يعتبر أصل الخط العربي[١٣٨٤]، ونجد هذا التأثير النبطي واضحاً بصفة خاصة في ذلك العقف المتجه نحو اليمين في ألفات كلمتي "أحمد" (س١)، و "أجل" (س٢)، تلك الظاهرة التي سبقت الدراسة معالجتها عند تناول الكتابات على شواهد القبور، وأوضحت أنها من التأثيرات الحجازية في الكتابات المصرية[١٣٨٥]. وتؤكد الكتابة في هذا الشمعدان أن التأثيرات الحجازية استمرت في التحف المصرية حتى نهاية العصر الفاطمي.

ومن الجدير بالذكر أن بعض الشمعدانات التي ترجع إلى نهاية العصر الفاطمي قد احتوت على توقيعات صناعها، منها شمعدان محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٣٨٦] عليه عبارة تقرأ: "عمل أبو القاسم بن المكي"، وشمعدان آخر بنفس المتحف[١٣٨٧] عليه عبارة تقرأ: "عمل بن المكي"[١٣٨٨] (شكل ٣٩٤). وإذا كانت الدراسة قد رجحت أن "المكي" أو "مبارك المكي"، أحد أشهر ناقشي شواهد القبور المصرية في القرن الثالث الهجري/ ٩م، قد انتقل من الحجاز إلى مصر، وذلك بناءً على تشابه أسلوب كتاباته في شواهد القبور المصرية مع الكتابات الحجازية[١٣٨٩]، فإن أسلوب الكتابة في الشمعدانين

الفاطميين السابقين (الشكلان ٣٩١، ٣٩٤) لاتشير إلى احتمال أن يكون صانعهما "أبو القاسم بن المكى" أو "ابن المكى"، انتقل أيضاً من الحجاز إلى مصر. وإن كان يمكن أن يُستنتج من خلال تردد أسماء هؤلاء الصناع على كثير من التحف المصرية، أن تلك العائلة آل "المكى" قد عملت في مجال الكتابات الزخرفية في مصر.

ب- الحلـــى:

. أما فيما يتعلق بالحلى، فمن المعروف أن الحلى فى العصر الإسلامى قد تأثرت تأثراً كبيراً فى زخرفتها وأسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية والبيزنطية(١٣٩٠). وإذا كان من الطبيعى أن يكون إنتاج مصر من الحلى فى بداية العصر الإسلامى يسير وفق الأساليب الزخرفية والصناعية التى كانت سائدة بها فى العصر البيزنطى، فمن المنطقى أن يلبى الإنتاج المصرى فى هذه الفترة متطلبات الفاتحين الجدد، وذلك فى ضوء اعتبارين رئيسيين، أولهما: ما فرضه الدين الإسلامى من أحكام تتعلق باستعمال الذهب، حيث حرم لبسه على الرجال وأحله للنساء، وثانيهما: أن العرب قبل دخولهم إلى مصر كانوا يقبلون على التزين بتلك الحلى، وأن مثل هذا اللون من الفنون وغيره مما يقوم على صناعة المعادن وصياغتها، كان معروفاً لديهم فى الجاهلية والإسلام(١٣٩١).

ومما يؤسف له أن الأدلة المادية المتوافرة لدينا تجعل من الصعب الحديث عن الحلى فى مصر الإسلامية فيما قبل العصر الفاطمى، رغم أن المصادر التاريخية قد أكدت على ازدهار صناعة الحلى بها قبل هذا العصر(١٣٩٢).

ويعنينا من أمر ما وصلنا من الحلى التى ترجع الى مصر فى العصر الفاطمى نقطتان، أولهما تتعلق بالزخرفة المنفذة عليها، وثانيهما تتصل بشكل بعض هذه الحلى.

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى، فيحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمشبك مستدير من الذهب المموه بالمينا(١٣٩٣) مزخرف بطائرين متقابلين(١٣٩٤). كما يحتفظ نفس المتحف أيضاً بخاتم من الذهب(١٣٩٥) من نفس القرن السابق، مثبت فيه فص من الفيروز بدبوسين يتألفان من كائنين خرافيين يحمل كل منهما سلاحاً مشهوراً فى يده، وزوج من كائنين خرافيين بوجهين آدميين(١٣٩٦).

ووصلنا من مصر أيضاً فى القرن الخامس الهجرى/١١م، مشبك صدر من الفضة المذهبة والمموهة بالمينا، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٣٩٧)، وهو على شكل هلال، ويتوسط وجهه دائرة فى داخلها طائر يمسك فى منقاره فرع نباتى(١٣٩٨). كما يحتفظ نفس المتحف أيضاً بدلاية من الذهب المموه بالمينا(١٣٩٩)، ترجع إلى نفس القرن السابق، وهى على شكل هلال عليه رسم يمثل طائرين متقابلين تحصرهما زهرة زنبق(١٤٠٠). ووصلنا من مصر أيضاً وفى نفس القرن السابق، دلاية محفوظة بمتحف "المتروبوليتان" بنيويورك، وهى مماثلة فى الشكل والزخرفة للدلاية السابقة(١٤٠١).

ومما يلاحظ أن زخارف الأمثلة السابقة من الحلى الفاطمى قد زخرفت برسوم عديدة من أشكال الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية، وقد جاء بعضها فى أوضاع متقابلة أو متدابرة، وبعضها يمسك فى منقاره بأوراق نباتية، وقد سبقت الإشارة فى غير موضع أن تلك

الزخارف ذات تقاليد راسخة في إيران منذ العصر الساساني، واستمرت بها خلال العصر الإسلامي.

أما من ناحية الشكل فقد لوحظ أن معظم الدلايات تأخذ هيئة هلال، وعلى الرغم من أنه قد وصلنا ما يفيد بوجود هذا الشكل في عصر قبل العصر الإسلامي[١٤٠٢]، وما ورد عن أن الفنان الفاطمي قد استمد هذا الشكل من شكل التاج الساساني[١٤٠٣]. فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مناطق مختلفة من العالم الإسلامي كثير من الحلي- في تواريخ مماثلة للدلايات الفاطمية- على هيئة أهلة، وهي لا تتفق مع الدلايات الفاطمية من حيث الشكل فحسب، بل وأيضاً في الزخرفة. ونذكر منها على سبيل المثال قرط من الذهب محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهو من إيران في العصر السلجوقي، ويؤرخ بالقرن الخامس الهجري/١١م، وهذا القرط على هيئة هلال، وتزينه زخارف مفرغة لطيور يفصلها عن بعضها زخرفة نباتية[١٤٠٤]. كما وصلنا من العراق أيضاً في القرن الخامس- السادس الهجري/ ١١-١٢م أقراط على هيئة أهلة، وقد لوحظ أن تلك الأقراط العراقية تتشابه مع مثيلاتها الفاطمية من حيث الشكل، وكذلك من حيث الزخارف، وخاصة تلك التي تعتمد على التفريعات النباتية الدقيقة التي قوامها المراوح النخيلية، والأوراق الكأسية، وكذلك الشريط الذي يحتوي على أنصاف دوائر بارزة[١٤٠٥].

ومن الجدير بالذكر أن الأقراط التي على هيئة أهلة كانت شائعة الاستعمال في تزيين النساء العربيات في الحضر وتدمر[١٤٠٦]. كما أنه ليس من المستبعد أن يكون إقبال المسلمين على استخدام تلك الحلي التي على هيئة أهلة، مستمداً من مفاهيم دينية رمزية، حيث لوحظ أن رسوم الأهلة كثر استعمالها في العديد من الفنون الإسلامية[١٤٠٧].

المبحـــث الســادس

التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج والأبسطة:

أ - النسيـــج:

لعل من الأمور الجديرة بالاهتمام أنه رغم ما تمتعت به مصر من شهرة واسعة فى ميدان صناعة المنسوجات، تلك الصناعة التى ازدهرت بها منذ العصر الفرعونى ومرورا بالعصور اللاحقة[١٤٠٨] حتى بلغت ما بلغت من تطور وإتقان فى العصر الإسلامى، فقد كانت المنسوجات أكثر السلع التى أقبلت مصر الإسلامية على استيرادها من الخارج، وإذا كان لذلك دوره فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة، فثمة عوامل أخرى قد لعبت دورا ليس بالهين فى هذا المجال، ومن ذلك على سبيل المثال ما كان يهدى من الخارج إلى الحكام والخلفاء بمصر، وكذلك وفود كثير من الفنانين والنساجين، الذين عملوا على نقل أساليبهم الفنية والزخرفية فى المنسوجات المصرية[١٤٠٩].

وعلى الرغم أنه اتضح من خلال دراسة دور الصلات الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، أن مصر فى العصر الإسلامى كانت أشبه بمعرض عام لشتى أنواع المنسوجات التى وفدت إليها من اليمن والشام والعراق وارمينية وإيران وآسيا الوسطى والهند والصين والمغرب العربى والأندلس وصقلية وبيزنطا وغرب أوربا. فإن الحقيقة التى لا مراء فيها أن تلك الصناعة كانت من الرسوخ فى مصر، بحيث لا تستطيع التأثيرات الفنية الوافدة أيما كانت قوتها أن تفت فى عضد تقاليدها المتينة، ويؤكد ذلك ما ذهبت إليه الدراسات الآثارية بأن التأثيرات القبطية كانت هى صاحبة السيادة فى المنسوجات بمصر الإسلامية[١٤١٠].

وعلى الرغم من ذلك فقد فرضت المستجدات التى شهدتها مصر بعد دخولها فى كنف الإسلام، أن تشابكت علاقاتها مع أقطار أخرى كان لها أيضا باع طويل فى صناعة المنسوجات، وبالإضافة إلى ذلك فتعاليم الدين الإسلامى المتعلقة بالمنسوجات، وما حمله العرب الفاتحين من تقاليد تتعلق بتلك الصناعة، جميعها عوامل من المنتظر أن تسهم فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر الإسلامية.

وإذا كان الباحث فى غنى عن التأكيد على ازدهار صناعة المنسوجات بمصر قبل الفتح العربى، وذلك الدور الذى لعبته التأثيرات الفنية القبطية فى المنسوجات الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمى، فإنه على الرغم من ذلك يعتقد أن المنسوجات كانت من أوائل أنواع الفنون التى لبت متطلبات العصر الجديد، بحيث تتوافق مع تعاليم الدين الإسلامى من ناحية، وذوق الفاتحين العرب من ناحية أخرى.

فمن الجدير بالذكر أن النساجين الأقباط- قبل العصر الإسلامى- كانوا قد أسرفوا كل الإسراف فى رسم الموضوعات المستمدة من الكتاب المقدس إلى الحد الذى قيل فيه إن الناس أصبحت تحمل الإنجيل على ملابسهم بدلا من حمله فى صدورهم[١٤١١]. فقد شملت منسوجاتهم العديد من القصص الدينية المسيحية ومنها على سبيل المثال قصص آدم وحواء، يوسف الصديق، موسى كليم الله، داود النبى، الفتيه الثلاثة فى النار، يونان النبى والحوت، وقصص تتعلق بالسيد المسيح كقصة البشارة وقصة الميلاد، والمسيح الراعى،

والعشاء الأخير. وذلك إلى جانب رسوم القديسين وغير ذلك[١٤١٢].

وإذا كان من الطبيعي أن يتجه النساجون الأقباط بعد الفتح الإسلامي لمصر إلى إنتاج منسوجات تخلو من تلك الموضوعات ذات الصبغة الدينية المسيحية لتتلاءم مع تعاليم الدين الإسلامي وذوق الفاتحين الجدد، مما قد يُعجل في التحول نحو ظهور فن إسلامي خاص بالنسبة للمنسوجات، فإن سماحة المسلمين قد تجلت في عدم منعهم لمصانع النسيج من إنتاج منسوجات تحتوى على موضوعات ذات طابع مسيحي ليستعملها المصريون الذين ظلوا على مسيحيتهم ولم يدخلوا في الدين الإسلامي[١٤١٣]. فأنتجت مصانع النسيج بمصر منذ أوائل العصر الإسلامي منسوجات ذات طابع إسلامي وأخرى احتوت على زخارف ذات صبغة مسيحية.

ولعل أهم ما يقابلنا من المستجدات التي دخلت على زخارف المنسوجات بمصر بعد الفتح الإسلامي لها، إضافة الكتابة العربية إلى الزخارف القديمة، وقد ترتب على ذلك أن أصبح التصميم الزخرفي للأقمشة هو الشريط أو الأشرطة الأفقية التي تتضمن العناصر الزخرفية[١٤١٤]. وقد أثبت الفحص أنه من خلال مئات قطع النسيج الإسلامية المنسوجة بطريقة التابستري[١٤١٥]، لا نجد إلا قطعتين أو ثلاث مزخرفة بأشرطة رأسية، والباقي مزخرف بأشرطة أفقية، وذلك خلافاً لما كان عليه الحال في المنسوجات القبطية التي امتازت بأشرطتها ذات الوضع الرأسي[١٤١٦].

ومما لاشك فيه أن ذلك التحول في أسلوب زخرفة المنسوجات من الأشرطة الرأسية إلى الأشرطة الأفقية، أو إن جاز التعبير من الأسلوب الزخرفي القبطي إلى الأسلوب الزخرفي الإسلامي، له أهميته الخاصة، حتى أن بعض العلماء وصفه بأنه بمثابة "انقلاب في التصميم الزخرفي"[١٤١٧].

ولكن بماذا يمكن أن نُفسر ذلك التحول أو الانقلاب الذي أصاب زخرفة المنسوجات بمصر بعد الفتح الإسلامي، ربما كان أيسر هذه التفسيرات أن الكتابة العربية التي أضافها المسلمون إلى هذه المنسوجات، من الأنسب وضعها في أشرطة أفقية، ولما كانت تلك الكتابات أو الأشرطة الأفقية تنسج في نفس الوقت مع نسيج الثوب[١٤١٨]، فإن الزخارف المصاحبة لها جاءت أيضاً في وضع أفقي لأنه أنسب من ناحية التنفيذ، وأقدر على تحقيق الجمال الفني[١٤١٩].

وبالإضافة إلى ذلك فقد رُدَّ هذا التحول أيضاً إلى أسباب دينية مباشرة وأخرى فنية غير مباشرة، وذُكر أن السبب الديني يرجع إلى نهي الولاة لمسلمي مصر عن لبس ملابس الأقباط، إذ مَنع الوالي عبد الله بن عبد الملك في سنة ٨٧هـ مسلمي مصر "من لبس البرانس"، وكان على أهل الذمة لبس زي خاص بهم تمييزاً لهم عن المسلمين وذلك "بأن تكون قلانسهم طوالاً مضربة"[١٤٢٠]. وعلى الرغم من صعوبة الاستدلال أنه تحتم من جراء ذلك؛ التحول عن الأشرطة الرأسية إلى الأشرطة الأفقية. فقد قيل إنه استجابة لهذه الأوامر أصبح الزي الإسلامي يخالف الزي القبطي، إذ اختفت منه الأشرطة الرأسية والجامات المستديرة وحل محلها أشرطة أفقية تتكون غالباً من كتابات عربية وأشرطة زخرفية[١٤٢١].

وعلى أية حال فيبدو أن استعمال المسلمين في مصر لملابس تختلف عن ملابس أهل الذمة كان بعد الفتح الإسلامي مباشرة،ويستدل على ذلك من تلك الرسالة التى أرسلها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى واليه على مصر عمرو بن العاص، جاء فيها بشأن أهل الذمة: ".... ولا تدعهم يتشبهون بالمسلمين فى ملبوسهم "(١٤٢٢).

أما فيما يتعلق بالأسباب الفنية فترجع إلى أن الأقباط كانوا فى العصر القبطى ينسجون الأشرطة الرأسية منفصلة في الغالب، ثم تخاط بعد ذلك على الثوب، ومن ثم فكان النساج مضطراً لأن يجعل الزخارف في وضع رأسي، حتى لايكون هناك "شراريب" أو خملة على جانبى الشريط تنتج عن خيوط السدى عندما يكون فى الوضع الأفقى، بخلاف الشريط الرأسى الذى عليه أرمدة "برسل"، وبالتالى تكون "الشراريب" أو الخملة فى نهايتي الشريط الرأسى(١٤٢٣). وإن كان يجب أن يلاحظ في نفس الوقت أن ذلك الأسلوب الفنى هو الذى تبع الرغبة في وجود الأشرطة الأفقية، ولولا هذه الأشرطة الأفقية ما كان هناك حاجة لهذا الأسلوب الفنى ولإستمرت الطريقة التى كانت مألوفة فى زخرفة الأشرطة الرأسية.

ومن الجدير بالذكر أنه لم يفت على بعض العلماء التأكيد على أن التحول أو الانقلاب الذى شهدته زخارف المنسوجات بمصر بعد دخول العرب إليها، لم يكن للعرب فيه أى دور، إذ أن صناع النسيج في أوائل العصر الإسلامى كان معظمهم من القبط، وأن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، إلا أنهم حرّموا استعمال الرسوم الدينية والرموز المسيحية وأبقوا ما عدا ذلك، وأنه لم يكن يعنيهم إذا كان شريط الزخرفة رأسياً أو أفقياً(١٤٢٤).

وواقع الأمر أن كون معظم صناع النسيج فى أوائل العصر الإسلامى بمصر من الأقباط أمر لا جدال فيه، أما أن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، أو أنه لم يكن يعنيهم أن يكون شريط الزخرفة رأسياً أو أفقياً، فهو أمر يحتاج إلى مراجعة.

وبادئ ذى بدء يعتقد الباحث أن العرب قد عنوا بأن تكون زخرفة منسوجاتهم بأشرطة أفقية، وأن الباعث الأول فى ذلك هو شريط الكتابة العربية الذى أضافوه إلى المنسوجات. ولنا هنا أن نتساءل هل كان من الممكن أن يقبل العرب على أن تنسج الكتابات العربية أو تضاف إلى المنسوجات فى هيئة أشرطة رأسية، كما ألف الأقباط زخرفة منسوجاتهم بتلك الأشرطة الرأسية؟ ومما لاشك فيه أن ذلك أمر مستبعد، فلا الكتابة العربية تستقيم مع هذا الوضع، ولا هم ألفوا فى بيئتهم الأولى أن تستخدم الكتابات العربية فى أشرطة رأسية.

أما فيما يتعلق بأن العرب لم يدخلوا شيئاً من عندهم على فنون البلاد التى فتحوها، فقد سبق أن تصدت الدراسة لمثل هذا القول، ورأت أن بلاد العرب قبل الإسلام لم تكن مجدبة من الناحية الفنية، حيث ازدهرت بها شتى أنواع الفنون(١٤٢٥)، وأنه من الطبيعى أن يحمل العرب الفاتحون معهم من موطنهم الأصلى إلى البلاد التى قاموا بفتحها، ما ألفوه من نواح فنية فى بيئتهم القديمة. وإذا قصرنا القول فى هذا المجال على المنسوجات، فقد

سبقت الإشارة إلى أن عرب الحجاز عرفوا قبل الإسلام المنسوجات المصرية واليمنية والشامية والعراقية وربما أيضاً الفارسية والبيزنطية والهندية والصينية، وذلك بأنواعها المختلفة وزخارفها المتنوعة، وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت الحجاز نفسها تنتج بعض أنواع المنسوجات. ومن ناحية أخرى فقد اتضح أيضاً أنه منذ ظهور الإسلام كانت بلاد الحجاز أشبه بمعرض عام لأنواع المنسوجات التى كانت تفد إليها من الخارج، فكانت تأتيهم عن مصر المنسوجات الكتانية والقسية، كما وصلتها منسوجات بلاد الشام، واليمن، وعمان، وقطر، وبلاد الروم، وغير ذلك. وإلى جانب ذلك فقد أكدت الدراسات على أن عرب الحجاز كانوا منذ بداية العصر الإسلامى ينسجون لأنفسهم بعض أنواع المنسوجات، والتى أشارت إليها أحاديث نبوية عديدة تفيد أنها كانت مزينة بالصور، وأنه من المرجح أن تلك المنسوجات التى أنتجها أهل الحجاز كانت تحتوى على صور وزخارف مختلفة بعضها كان تقليداً للعناصر الزخرفية الوافدة، والبعض الآخر كان من مبتكراتهم. بل ووصلنا ما يفيد أن بعض الصحابة عملوا فى مهنة النسيج والحياكة، وأن منهم من كان يعمل الخز، وهو النسيج الذى يعمل من إبريسم وصوف[١٤٢٦].

وإذا أضفنا إلى ما تقدم أن صناعة النسيج كانت مزدهرة فى بلاد اليمن قبل الإسلام، وأن العناصر اليمنية كانت من أهم العناصر التى شهدت الفتوح الإسلامية، كما كانت مصر موطن هجرة للعديد من القبائل اليمنية؛ وإذا كانت تلك القبائل حين استوطنت بالكوفة قد أنتجت بها ما اشتهرت بلادهم من أنواع المنسوجات[١٤٢٧]، فليس من المستبعد أن تكون تلك القبائل قد قامت بنفس هذا الدور فى مصر أيضاً.

ومما سبق يتضح أن القول بأن العرب لم يكن لديهم شيئاً يضيفوه إلى فنون البلاد التى فتحوها، هو أمر مبالغ فيه، وخاصة فيما يتعلق بصناعة المنسوجات، ولعل ما طرأ عن تحول فجائى أو ذلك الانقلاب الذى حدث فى أسلوب زخرفة المنسوجات بمصر بعد الفتح العربى، يُرد إلى هؤلاء العرب، أصحاب الخبرة غير القليلة فى ميدان صناعة النسيج. وإذا كان من الصعب الاعتقاد بأن العرب قد عملوا بعد فتح مصر مباشرة فى صناعة النسيج- رغم أن ذلك أمر غير مستحيل[١٤٢٨]-، فمما لاشك فيه أنهم وجهوا النساجين الأقباط إلى إنتاج ما يتلاءم معهم[١٤٢٩] ليس من الناحية الدينية فحسب. بل وأيضاً ما يوافق ذوقهم وعاداتهم وتقاليدهم العربية. ومن الطبيعى ألا ينبع هذا التوجيه عن فراغ بل يعتمد على خبراتهم التى قدموا بها من موطنهم الأصلى.

وعلى أية حال فعلى الرغم من كثرة ما وصلنا من المنسوجات المصرية الإسلامية فإن ما يرجع منها إلى العصر الأموى قليل، ونتناول منها فى هذه الدراسة قطعتين.

القطعة الأولى: وهى من نسيج الكتان ومحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٤٣٠]، وتعرف باسم "عمامة سمويل بن موسى"[١٤٣١]، وعليها شريطان أفقيان أحدهما قوام زخرفته جامات تحتوى على أشكال طيور وحيوانات محورة ذات مسحة قبطية. ويعلو هذا الشريط سطر من كتابة بالخط الكوفى البسيط منسوج بالحرير الأحمر، وقد اختلفت الآراء فى قراءة تلك الكتابة، فقرأها البعض: "هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت فى

شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان [وثمانين]"[١٤٣٢]، وقرأها آخرون: "هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت في شهر رجب [الفريد] بسنهور بالفيوم في سنة ثمان [وثمانين]"[١٤٣٣].

وإذا كانت القراءتان السابقتان اتفقتا في قراءة تاريخ هذه القطعة، فثمة قراءة أخرى شككت في هذا التاريخ وترى أنه يقرأ : "في سنة ثمان وثمانين ومابة"[١٤٣٤].

ويتفق الباحث مع القول بأن التاريخ الأرجح لهذه القطعة هو سنة ٨٨هـ، وذلك لعدة اعتبارات، منها؛ إن أسلوب الكتابة فيها بدائي يجمع بين الحروف الجافة واللينة وهي سمات الكتابة في بداية العصر الإسلامي، حيث بدأ الخط يأخذ الطابع الجاف ذا الزوايا منذ أواخر القرن الثاني للهجرة[١٤٣٥]. كما اتضح من خلال مقارنة بعض حروف الكتابة في هذه القطعة أنها تتشابه بشكل عام مع الحروف في الكتابات الأموية كأحد شواهد القبور المؤرخة بعام ٧١هـ، وكذلك كتابات قبة الصخرة ٧٢هـ وكتابات صنجة زجاجية ترجع إلى سنة ٩٤هـ من عهد قرة بن شريك والي مصر، وغير ذلك[١٤٣٦].

ومن ناحية أخرى فصيغة النص الوارد في هذه القطعة تختلف عن جميع نصوص القرنين الثاني والثالث الهجريين/ ٨-٩م، إذ ورد فيها عبارة "شهر رجب من الشهور المحمدية"- حسب إحدى القراءات- وهي جملة تدل على أن كاتبها حديث عهد بالتقويم الهجري[١٤٣٧].

كما لوحظ أن النص ابتدأ وانتهى بعنصر زخرفي على شكل نجمة، مما يعني أنه لا محل لإضافة كلمة "ومائة" في الثقب الذي يأتي بعد النجمة[١٤٣٨].

والى جانب ذلك فإن الزخارف الواردة على هذه القطعة نفذت بأسلوب قبطي بحت امتازت بالأسلوب التجريدي التعبيري الذي كان سائداً في القرن السادس والسابع الميلادي[١٤٣٩].

وعلى أية حال فبالإضافة إلى ما تشير إليه حروف كتابة هذه العمامة من تشابه مع حروف كتابة قبة الصخرة (شكل ٣٣١)، فإن أحد شواهد القبور المصرية والمؤرخ بعام ٧١هـ (شكل ٣٣٠)، قد ظهرت به أيضاً نفس علامات هذا التشابه، وإذا كانت كتابات شاهد القبر هذا اعتبر دليلاً على أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام، قد أدركت الكتابة في مصر[١٤٤٠]، فربما في ذلك قرينة على أن تلك الروح ظهرت في الكتابة على مختلف أنواع الفنون المصرية في العصر الأموي، وإن ظهرت فروق في التنفيذ والجودة بحسب اختلاف المادة التي تنفذ عليها تلك الكتابات.

ومن الجدير بالذكر أن زخارف الشريط- الأفقي- المصاحبة للكتابة في هذه القطعة اقتصرت على أشكال الطيور والحيوانات المحورة وذلك إلى جانب الزخارف النباتية، وقد خلت من الرسوم الآدمية أو الموضوعات المسيحية أو المناظر الخليعة- التي كانت شائعة في المنسوجات القبطية-، وقد فسر ذلك بأنه دليل على خضوع الصانع لتوجيهات فنية قد تكون من مسئول الطراز، وهي توجيهات تتواءم مع الغرض الذي صنعت من أجله القطعة وهو العمامة[١٤٤١]. وربما يكون الأمر أكثر من أن تكون توجيهات مسئول الطراز لمجرد كون

القطعة تمثل عمامة، فتاريخ تلك القطعة هو عام ...هـ وهو يقع فى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ)، ذلك الخليفة الذى نقلت فى عهده الدواوين عن القبطية إلى العربية[١٤٤٢]. فلعل الكتابة العربية قد جاءت على هذه القطعة لتؤكد سياسة توجه الدولة الإسلامية بوجه عام، وكان من الطبيعى أن تأتى الزخارف المصاحبة لها متماشية مع نفس هذا الاتجاه.

وفيما يتعلق بالقطعة الأموية الثانية: فهى محفوظة فى "متحف فكتوريا" وألبرت بلندن، وهى من الحرير الأحمر مطرز عليها نص كتابى بالحرير الأصفر، يقرأ: "..... الله مروان أمير المؤ[منين] فى طراز إفريقية". وأسفل هذا النص خمسة أشرطة أفقية، أوسطها يحتوى على زخارف قوامها شكل قلب مكرر، أما باقى الأشرطة فيشغلها حبيبات لؤلؤ تتخللها أشكال مربعات. ويعلو النص الكتابى منطقة عريضة مزخرفة بأشكال جامات دائرية، يشغل كل منها دائرة فى الداخل تتوسطها وريدة، وبخارج هذه الدائرة شريطان دائريان، يشغل أولهما وحدة زخرفية متكررة، أما الثانى فيشغله حبيبات اللؤلؤ. والمساحات المحصورة بين الجامات الدائرية يشغل كل منها وريدة (لوحة ٩٩، شكل ٣٩٥).

ولهذه القطعة أهمية خاصة، وتكمن أهميتها فى نصها الكتابى، إذ تعتبر أقدم قطعة تصلنا تحمل كلمة "طراز"، كما يستدل منها أنها ترجع إلى عهد أحد الخليفتين الأمويين، إما "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥هـ) أو "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢هـ)[١٤٤٣]، ويبدو أن المقصود هنا هو مروان بن محمد، الذى قُتل فى مصر حيث عثر على هذه القطعة[١٤٤٤]، وربما يرجح تلك النسبة ما سبقت الإشارة إليه بأن مروان بن محمد حمل معه أثناء هروبه من الشام إلى مصر كثيراً من أمتعته الخاصة[١٤٤٥]. وعلاوة على ذلك فيصعب نسبة هذه القطعة إلى "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥هـ)، إذ أن الدواوين لم تكن قد عُربت بعد، وبالإضافة إلى ذلك فإن أسلوب الخط بها أكثر جودة من النماذج الأموية المتقدمة، ويتناسب مع فترة الخليفة "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢هـ).

وعلى الرغم من أن القاسم الأكبر من العلماء لم يشكك فى نسبة القطعة السابقة إلى العصر الأموى، وإلى عهد "مروان بن محمد" على وجه الخصوص[١٤٤٦]، فهناك من يعتقد عدم صحة التاريخ المطرز على هذه القطعة، ويرى احتمال أن تكون الكتابة المطرزة عليها قد أضيفت بعد العصر الأموى[١٤٤٧]. ولا يرى الباحث وجهاً لهذا التشكيك، إذ ليس هناك ما يدعو إلى أن يضاف اسم الخليفة الأموى ومكان الصناعة على القطعة بعد انتهاء العصر الأموى. وربما يدعم ذلك أن الأسباب التى ساقها من اعتقد أن الكتابة أضيفت إلى القطعة بعد العصر الأموى، هى دليل اثبات على أنها من ذات العصر الأموى، إذ ذُكر أنه من المرجح أن تكون القطعة من صناعة سوريا فى ق ٦م. "أما الكتابة فمن المرجح أنها أضيفت بعد ذلك، ويمكن إرجاعها اعتماداً على النص وأسلوب الكتابة إلى العصر الأموى"[١٤٤٨]. وغنى عن البيان أن ما يعنينا فى المقام الأول من أمر هذه القطعة هو الكتابة المطرزة عليها، وإذا كان من الثابت أنها من صناعة طراز إفريقية فى العصر الأموى، فلست أدرى ما الأسباب التى يمكن معها إرجاع القطعة إلى سوريا فى ق ٦م، ثم تصل إلى إفريقية

فى ق ٧ أو ٨م ليضاف عليها اسم الخليفة "مروان بن الحكم" (٦٤-٦٥هـ أو "مروان بن محمد" (١٢٧-١٣٢هـ) وهو الأرجح.

وعلى أية حال فإن هذه القطعة دليل ماثل على مدى تشابك العلاقات التى جمعت بين أقطار العالم الإسلامى فى العصر الأموى، فهى صنعت فى طراز إفريقية، ووصلت إلى مصر - غالباً من الشام- سواء عن طريقة الخليفة الأموى "مروان بن محمد" أو غيره.

ومن الجدير بالذكر أن زخارف تلك القطعة قوامها الأشرطة الأفقية شأنها شأن القطعة المصرية السابق دراستها - عمامة سمويل بن موسى- مما يعنى أن ذلك الأسلوب كان أحد خصائص زخارف المنسوجات الإسلامية بوجه عام، سواء أكان ذلك فى مصر أو غيرها. بل ومما لوحظ أن الزخارف فى هذه القطعة اقتصرت على السطر الكتابى والزخارف الهندسية والنباتية، وخلت من رسوم الكائنات الحية، ربما لأنها أعدت ليستعملها أحد الخلفاء الأمويين[١٤٤٩].

ومن ناحية أخرى فقد احتوت زخارف هذه القطعة على بعض التأثيرات الساسانية التى نجدها فى أشكال الدوائر المشغولة بحبيبات اللؤلؤ، وكذلك الأشرطة الأفقية المزخرفة بحبيبات اللؤلؤ، وقد وجدت مثلها فى الزخارف البارزة المنقوشة على الصخر فى طاقى بستان ببلاد فارس، من العهد الساسانى[١٤٥٠]. وبالإضافة إلى ذلك فقد لوحظ احتفاظ الكتابة فيها بثمة تأثيرات نبطية نجدها على سبيل المثال فى العقف بأسفل يمين كلمات "الله"، "أمير"، "المؤمنين"، "طراز"، إفريقية"، وكذلك فى هيئة "الياء" النهائية الراجعة فى كلمة "فى"، واسقاط "الف" المد فى كلمة "مروان"، بالإضافة إلى خلو الكتابة من الإعجام. وجميعها مما سبقت الإشارة إليه عند دراسة التأثيرات الفنية فى كتابات شواهد القبور المصرية.

أما فيما يتعلق بالمنسوجات التى وصلتنا من مصر فى العصر العباسى الأول، فلبعضها أهمية خاصة، منها قطعة من الكتان، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٤٥١]، تحمل اسم الخليفة الأمين[١٤٥٢]، وتحتوى القطعة على شريط من الحرير تتكون زخارفه من رسوم نباتية دقيقة جداً، ومحورة عن الطبيعة[١٤٥٣]، وتبدو أهمية هذه القطعة فيما أشار إليه "محمد عبد العزيز مرزوق" من أن فى زخارفها بداية التطور عن الزخارف القبطية، حيث نرى عليها نوعاً من الزخرفة غير مألوف فى منسوجات البلاد قوامه شريط واسع يتضمن خطوطاً متشابكة دقيقة ذات ألوان مختلفة، وأن زخارف هذه القطعة إشارة إلى الفن الإسلامى الجديد الذى بدأ يشق طريقه فى مصر[١٤٥٤].

ومن بين القطع التى وصلتنا من هذا العصر قطعة محفوظة فى متحف بوسطن، ترجع إلى القرن الثانى الهجرى/ ٨م، وهى منسوجة من الصوف ذى اللون البنى، وزخارفها منسوجة بطريقة التابسترى، ويلاحظ أن خيوط الزخرفة المنسوجة فيها من الصوف والقطن وباللونين البنى والأزرق الغامق. وقوام الزخرفة فى هذه القطعة، وعل صغير أو حمل فى وسطها نفذ بشكل زخرفى قريب من الأسلوب الكاريكاتورى، وخاصة فى استطالة رقبته والمبالغة فى التواء القرنين وصغر الأذنين، كما زين جسمه بأشكال هندسية، ورسمت العين

على هيئة وريدة، ويلاحظ أنه يخرج من رقبة الحيوان عصابة طائرة، وإطار هذه القطعة مزخرف بأشكال هندسية، وصفوف من حبيبات اللؤلؤ[١٤٥٥]. وتظهر التأثيرات الساسانية في هذه القطعة في الشريط الطائر من رقبة الحيوان وكذلك في حبيبات اللؤلؤ.

كما يحتفظ متحف بوسطن أيضاً بقطعة أخرى من نفس القرن السابق، منسوجة من الصوف البني ومزخرفة بطريقة التابسترى بخيوط من القطن الأبيض غير المصبوغ وخيوط من الصوف المصبوغ باللون الأزرق الغامق واللون الأصفر[١٤٥٦]. وعلى هذه القطعة زخارف قوامها منطقة مستطيلة الشكل، يتوسطها شكل معين كبير الحجم، زخرف داخله بأشكال وريدات منتظمة مكونة من هيئة حبيبات اللؤلؤ. ونتج من شكل المعين وإطار القطعة المستطيل أربع مناطق مثلثة الشكل، يشغل كل من المثلثين العلويين بطتان متقابلتان. بينما يشغل كل من المثلثين السفليين بطتان متدابرتان. أما إطار القطعة فيزخرفه أشكال هندسية، وتتجلى التأثيرات الساسانية في هذه القطعة في هيئة الطائرين المتقابلين أو المتدابرين.

ويحتفظ متحف "كليفلاند" بقطعة منسوجة من الحرير ذى اللون الأصفر، وخيوط من الفضة الفتلة فيها مبرومة من الحرير والفضة، أما الزخرفة فمنفذة بطريقة التابسترى، وقوامها أشكال معينات مؤطرة بحبيبات اللؤلؤ، ويزخرف بعض هذه المعينات أشكال مراوح نخيلية وأنصافها مرتبة في هيئة هندسية، أما البعض الآخر فيزينه أربعة معينات متقابلة الرؤوس. وتظهر التأثيرات الساسانية في هذه القطعة، حيث أن لها ما يشابهها وجد يزخرف بعض العناصر المعمارية الساسانية[١٤٥٧].

ويوجد في متحف المنسوجات بواشنطن قطعة منسوجة من الكتان والقطن. عليها زخرفة قوامها سطر من الكتابة الكوفية منفذة بطريقة التابسترى، وتقرأ هذه الكتابة: "[..لصا]حبه بركة..."، وبأسفلها صفوف من حبيبات اللؤلؤ المتراصة، تتخللها مناطق مربعة الشكل بقى أحدها، يظهر بداخله شكل وعل في وضع التفات إلى اليمين. وتتجلى التأثيرات الساسانية في هذه القطعة، إلى الحد الذى قيل فيه أنه لولا الكتابة العربية عليها لخيل أنها قطعة ساسانية الأصل[١٤٥٨].

ومما لوحظ أنه رغم نسبة بعض العلماء لهذه القطع إلى مصر فإن إحدى الباحثات تنسبها إلى العراق، وذلك لأسباب تتعلق بمادتها الخام، وأسباب أخرى تتعلق بالتأثيرات الفنية في زخارفها، وسوف نعود إلى مناقشة هذا الموضوع، بعد الإشارة إلى قطعتين أخريين من نفس الفترة التى نتناولها، أثير أيضاً جدل في نسبتهما إلى مصر أو العراق.

والقطعة الأولى منهما محفوظة في متحف برلين، وهى منسوجة من الكتان، وعليها كتابة مطرزة بخيوط من الحرير مختلف الألوان، تحمل اسم الخليفة "هارون الرشيد"[١٤٥٩]. ويشير "حسن محمد الهوارى" إلى أن زخارف هذه القطعة شبيهة بالزخارف القبطية كما أن مادتها وطريقة صناعتها مماثلة لعمامة "سمويل بن موسى" المؤرخة بسنة ٨٨هـ، ومن ثم فرجح صناعتها إلى مصر[١٤٦٠]، كما نسبها غيره من العلماء أيضاً إلى نفس القطر[١٤٦١]، وإن كانت "فريال داود المختار" اعترضت على ذلك وعلى ما ذهب إليه "كونل" أيضاً في نسبة

القطعة إلى مصر، ورجحت أن تكون قد صنعت فى بغداد، مستشهدة على ذلك، بأنه ورد عليها عبارة "فسيكفيكهم الله"، وأن مثل هذه العبارة كان الخليفة العباسى "أبو جعفر المنصور" أمر بأن تُكتب فى بغداد بين كتفى كل رجل على الدراريع التى يلبسونها، وأنه لابد أن كتابتها كانت قد استمرت فى أيام الخليفة "هارون" الرشيد" حتى ظهرت على ملابسه الخاصة[١٤٦٢]. ويعتقد الباحث أن هذا الرأى يعتمد على أدلة ضعيفة لا ترقى بنسبة هذه القطعة إلى العراق دون مصر.

أما القطعة الثانية فهى محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٤٦٣]، وهى منسوجة من الكتان الأبيض - غير المصبوغ- ويجرى فى وسطها سطر من الكتابة الكوفية مطرز بالحرير الأحمر يحمل اسم الخليفة العباسى "المأمون"[١٤٦٤] وعلى الرغم من أن الرأى الراجح لدى مؤرخى الفنون الإسلامية نسبة هذه القطعة إلى مصر[١٤٦٥]، فقد نسبتها نفس الباحثة إلى صناعة بغداد، معتمدة فى ذلك على تشابه كتابتها مع كتابة قطعة هارون الرشيد السابقة الوصف، كما ترى أنه استعمل فيها الحرير البنى اللون الذى كان شائعاً فى زخارف المنسوجات العراقية[١٤٦٦]. ويعتقد الباحث أن تلك الأسباب لا ترقى أيضاً إلى نسبة هذه القطعة إلى بغداد دون مصر، فإن قطعة هارون الرشيد المستخدمة فى المقارنة مشكوك فى نسبتها إلى العراق، ورجعها كل من تناولها من العلماء إلى مصر، أما بالنسبة للحرير ذى اللون البنى، والتى ترى فيه الباحثة أنه اللون الشائع فى المنسوجات العباسية، فيشير "حسن محمد الهوارى" أن الحرير فى هذه القطعة ذو لون أحمر[١٤٦٧]، وهو لون كان شائعاً فى زخارف المنسوجات المصرية.

وعلى أية حال فإن الأدلة التاريخية والمادية تؤكد أن مصر فى العصر العباسى الأول كانت أحد مراكز إنتاج المنسوجات للخلفاء العباسيين فى بغداد، إذ وصلنا العديد من القطع التى تحمل أسماء خلفاء عباسيين وتشير بدقة إلى أن أماكن صناعتها هى مراكز إنتاج النسيج بمصر كتنيس ودمياط والإسكندرية، وغيرها[١٤٦٨]، وعليه فإن نسبة هاتين القطعتين السابقتين إلى مصر أمر غير مستبعد.

وربما يعنينا بشكل أكثر من أمر القطع السابقة وخاصة القطع الأربع الأوائل منها، محاولة نسبتها إلى العراق بناءً على التأثيرات الفنية فى زخارفها وكذلك مادتها الخام. فقد ذُكر أن تلك القطع ظهرت عليها "التأثيرات القبطية إلى جانب التأثيرات الساسانية، ولكن ليس معنى هذا أن تكون هذه القطع القطنية مصرية بالرغم من أن طريقة التابسترى التى تم تنفيذ زخارفها بها كانت هى الطريقة الشائعة فى مصر خلال القرن السادس والثامن الميلادى، ولكن فى الوقت ذاته ظهرت مثل هذه الزخارف فى العراق منقوشة على الفخار المعروف بالباربوتين"[١٤٦٩]، ولست أدرى لماذا نبحث عن هذه الزخارف فى الفخار العراقى المزين بالباربوتين- الزخارف البارزة- ولا نبحث عنه فى نسيجها رغم أنه المادة الأولى بالمقارنة، مع الأخذ فى الاعتبار أن تلك الزخارف وطريقة تنفيذها حسب ما ذكرته الباحثة من مميزات المنسوجات المصرية.

كما ذُكر ضمن أسباب نسبة هذه القطع إلى العراق أنه ظهر عليها أشكال هندسية

تضم فى داخلها أشكال حيوانية تتشابه إلى درجة كبيرة مع زخارف البسط ذات الخملة التى ذاع صيتها على يد العراقيين أيام العباسيين فى هذه الفترة[١٤٧٠]. ولكن هذه المعلومة تفتقر- بهذا الشكل- إلى الدقة، فهى لم تعط لنا مثالاً لتلك الأبسطة العباسية العراقية ذات الخملة التى وردت عليها مثل تلك الزخارف، وربما زاد من غموضها أنها أحالتنا فى هذه المعلومة إلى الطبعة الأجنبية من كتاب "ديماند" المعنون بـ "كتاب فى الفنون الزخرفية الإسلامية"[١٤٧١]، وبالرجوع إلى ما أشار إليه "ديماند" فى الطبعة المعربة من هذا الكتاب[١٤٧٢]، لم أستدل على المعنى الذى ذكرته الباحثة. وربما كانت تقصد فى إشارتها تلك الأبسطة الوبرية التى عُثر عليها فى الفسطاط والتى جاء على بعضها زخارف هندسية بحتة، قريبة من زخارف بعض قطع النسيج السابقة وخاصة زخارفها التى على شكل معينات. ولكن نسبة هذه الأبسطة إلى العراق فى العصر العباسى، أمر يحوم حوله الشك، إذ أن هناك من الأدلة ما يرجح صناعتها فى مصر، كما سيتضح فيما بعد.

ومما ذُكر أيضاً من أسباب نسبة هذه القطع إلى العراق أنها منسوجة من خيوط القطن والحرير، وأن استعمال هاتين المادتين كان معروفاً فى العراق قبل الإسلام. أما بالنسبة لمصر التىوجدت فيها معظم هذه القطع فإن استعمال القطن والحرير فيها لم يظهر بكثرة إلا فى العصور الإسلامية المتأخرة. كما أشير أيضاً إلى أن ظهور التأثيرات الساسانية فى زخارف هذه القطع من الأدلة التى تُرجعها إلى العراق، إذ "أن التأثير الساسانى استمر فى العراق بعد الفتح الإسلامى وحتى نهاية القرن الثانى الهجرى"[١٤٧٣]!.

ومما لاشك فيه أن ظهور التأثيرات الساسانية فى هذه القطع لايمكن أن يستنتج عنه بأى حال أنها من صناعة العراق، لأن المنسوجات بمصر سواء القبطية أو الإسلامية كانت مزخمة بالتأثيرات الفنية الساسانية.

وربما كان فيما أشارت إليه الباحثة من استخدام خيوط القطن والحرير فى هذه القطع أحد القرائن التى لها وجاهتها لأن تُنسب إلى العراق فى العصر العباسى الأول، وذلك فى حالة عالم تكن مصر قد استخدمت هاتين المادتين فى منسوجاتها خلال هذه الفترة. ومن ثم فيستدعى الأمر أن نتطرق إلى مناقشة ما إن كانت مصر قد أنتجت منسوجات يدخل فى نسيجها خيوط القطن والحرير من عدمه.

وبادئ ذى بدء علينا أن نقر أن إثبات استعمال مصر لمادتى القطن والحرير- فى هذه الفترة- من عدمه، تعد من الأمور الغير يسيرة، فعلى الرغم من أن السائد لدى علماء الفنون الإسلامية. أن المنسوجات الكتانية هى التى تنسب إلى مصر، أما المنسوجات التى تشتمل على القطن والحرير فالراجح أنها من صناعة العراق أو إيران أو اليمن ووصلت إلى مصر فى العصر العباسى عن طريق التجارة[١٤٧٤]، فهناك ثمة أسانيد تاريخية تؤكد أن مصر قد عرفت استخدام القطن فى منسوجاتها منذ العصر الفرعونى. فقد أشار "هيرودوت" فى سنة (٤٥٠ق.م)، إلى أن الملك أحمس أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرين أهدى إلى معبدى جزيرتى "ساموس" و"لاندوس" قميصين مشغولين من الكتان والقطن معاً "وكان يعبر عن القطن بشجر الصوف"، كما جاء ذكر القطن فى حجر رشيد. حيث أشير إليه بأنه نبات يعرف

باسم "الجوسيبون"[١٤٧٥]. بل ومن الطريف أن الباحثة التى رفضت نسبة القطع- موضع المناقشة- إلى مصر ونسبتها إلى العراق اعتماداً على أن القطن كان معروفاً فى العراق وليس مصر، ذكرت أن مصر عرفت زراعة القطن منذ العصور القديمة، بل وتُرجح أن زراعته انتقلت منها إلى وادى الرافدين، وذلك نظراً للعلاقات القوية التى كانت بين البلدين، كما ذكرت أن أقدم إشارة لزراعة القطن فى وادى الرافدين وردت فى نص قديم من العهد الآشورى مؤرخ بـ (٧٠٠ق.م)، جاء فيه "الشجرة التى تثمر الصوف قطعوها واستخرجوا منها القطن والشعر"[١٤٧٦]، ويلاحظ أنه أطلق على القطن فى هذا النص "الشجرة التى تثمر الصوف"، كما كان يطلق عليه فى مصر فى هذه الفترة "شجر الصوف".

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك ثمة إشارات تفيد أن زراعة القطن قد أدخلت إلى مصر فى العصر الرومانى، كما وردت إشارات عابرة عنه فى أوراق البردى اليونانية التى ترجع إلى العصر البيزنطى[١٤٧٧]، إلى جانب ما ذُكر أنه كان معروفاً فى النوبة والصعيد خلال العصر الإغريقى والرومانى[١٤٧٨]، وأن مصر قد عرفت قبل العصر المسيحى بفترة بعيدة، نسيج القطن والكتان[١٤٧٩].

ومن ناحية أخرى فتشير المصادر التاريخية إلى أن العرب قبل الإسلام كانوا يعملون على جلب القطن إلى مصر، فقد اخبرنا "ابن الكندى" أن عمراً بن العاص دخل إلى مصر متاجراً بالأدم والقطن[١٤٨٠]. ولتلك الإشارة أهمية خاصة فإذا كان العرب عملوا على نقل القطن إلى مصر قبل أن تخضع لهم، فما بالنا بعد أن أصبحت جزءاً من امبراطوريتهم، وقد كان القطن شائعاً لديهم، عن طريق علاقاتهم التجارية القوية مع الهند، وهى الموطن الأصلى لزراعة القطن، ومن ثم فمن المعتقد أن العرب أحضروا معهم إليها التقاليد المتعلقة بالملابس القطنية، إلى جانب معرفتهم ودرايتهم بطرق معالجة القطن أو معاملته[١٤٨١].

وبالإضافة إلى ما سبق فمن المعروف أن القطن كان يزرع فى العراق واليمن، ولو افترضنا جدلاً أن زراعته لم تكن معروفة فى مصر قبل الفتح العربى، أليس من المنطقى أن يعمل العرب بعد فتحهم لها على نقل زراعته إلى مصر أو على أقل تقدير يقوموا باستيراده إلى مصر من تلك الأقطار التى اشتهرت بزراعته، وخاصة أن تلك الأقطار ارتبطت بعلاقات تجارية نشطة مع مصر فى العصر الإسلامى[١٤٨٢]، وقد كانت مصر مهيأة لزراعة القطن بما تملكه من تربة صالحة ومياه وفيرة، إلى جانب شهرتها الفائقة فى صناعة المنسوجات، والتى على الأرجح رغب العرب فى أن تنتج لهم الملابس القطنية.

وإلى جانب ما سبق فمن المعروف أن العرب هم الذين أدخلوا زراعة القطن إلى بلاد المغرب بعد فتحها[١٤٨٣]، ويصعب الاعتقاد بأنهم لم يفعلوا مثل ذلك فى مصر أيضاً، وخاصة أن جميع العوامل كانت مهيأة لزراعته بها كما سبقت الإشارة.

وعلى أية حال فمن المعتقد أن زراعة القطن وتجارته وصناعته قد اتسعت بمصر بعد الفتح العربى، حتى أنه وجدت مخازن كبيرة للقطن بمدينة الفسطاط فى القرن الثانى الهجرى/ ٨م. وقد وصلتنا قائمة حساب بزاز ترجع إلى القرن الثانى- الثالث الهجرى/ ٨-٩م، تشير إلى القمصان المنسوجة من الكتان والقطن والحرير المخلوط أو الجلد، وإلى

عمامة مصنوعة من القطن أو القطن المخلوط بالكتان(١٤٨٤).

ومن ناحية أخرى فقد ورد فى أحد أوراق البردى التى ترجع إلى حوالى أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الهجرى، إشارة إلى القطن وإلى سعره(١٤٨٥)، كما أن المصادر التاريخية تحفل بإشارات كثيرة تفيد بزراعة القطن فى مصر خلال العصر الفاطمى(١٤٨٦). وبتواجد فندق خاص به(١٤٨٧)، بل وتؤكد أنه كان يدخل فى صناعة النسيج بدور طراز الخاصة والعامة بمدينة البهنسا(١٤٨٨).

ومما سبق يتضح أن نسبة المنسوجات التى عُثر عليها فى مصر ودخل فى نسجها القطن إلى العراق دون مصر هو أمر مشكوك فيه.

أما بالنسبة للقرينة الأخرى التى أتخذت دليلاً على نسبة هذه المنسوجات إلى العراق دون مصر، وهو وجود مادة الحرير فيها. فيبدو أنها أكثر وهناً من الدليل السابق، إذ من المعروف أن مصر عرفت منسوجات الحرير منذ عصر البطالمة، وكانت من أهم السلع التجارية فى مدينة الاسكندرية، واستمر الحال على ذلك فى العصر الرومانى(١٤٨٩). وقد كان خام الحرير يستورد من الهند والصين قبل إنتاجه محلياً فى مصر خلال القرن السادس الميلادى، وقد عُثر فى مصر على قطع من نسيج الحرير ترجع إلى هذا القرن، كما وصلتنا أوراق بردى عليها رسوماً توضح طريقة نسجه فى هذا الوقت(١٤٩٠).

ومن ناحية أخرى فعلى الرغم من ندرة استخدام الحرير فى المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة- لأسباب دينية واقتصادية- فقد كان استخدامه فى هذه الفترة معروفاً بها أيضاً، ومع عرور الزمن أخذ التوسع فى استخدام الحرير حتى كادت تملأ الثوب كله فى العصر الفاطمى(١٤٩١).

وعلى أية حال فاستخدام مادة الحرير فى المنسوجات المصرية سواء القبطية أو الإسلامية المبكرة يعد من الأمور التى تكاد أن تكون محسومة، وما نسيج الكتان المخلوط بالحرير المعروف بالقسي- نسبة إلى مدينة القس- ببعيد عن أذهاننا، وقد ذاعت شهرته فى الخارج قبل الإسلام وبعده(١٤٩٢). ويؤكد استخدام هذه المادة فى مصر- فى الفترة قيد المناقشة- أن المتاحف العالمية تحتفظ بعديد من قطع المنسوجات الحريرية، والتى تنسب إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م(١٤٩٣). بل والأكثر من ذلك أنه وكما يشير "ديماند" قد عُثر فى سامراء على قطعة من نسيج الكتان ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، عليها كتابة مطرزة بالحرير الأحمر تشير إلى أنها صنعت بمدينة تنيس(١٤٩٤).

وربما كانت النقطة الجديرة بالذكر ذلك الخلاف الذى أثير حول ما إن كانت مصر قد عرفت استعمال الحرير الصافى- الذى تتكون لحمته وسداه من الحرير- قبل عصر المماليك(١٤٩٥). أما استخدام الحرير فى زخرفة المنسوجات المصرية فهو أمر يصعب التشكيك فيه، وقد اتضح من خلال دراسة ٢٧٦ قطعة من المنسوجات التى وصلتنا من مصر وعليها كتابات تؤرخها قبل عام ٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م، أن ٤٥ قطعة منها صنعت خارج مصر و ٢٣١ قطعة صنعت بمصر وكان أكثرها من النسيج السادة المزخرف بشريط من الكتابة المطرزة بخيوط الحرير(١٤٩٦).

وعلى أية حال فربما يتضح صعوبة ما ذهب إليه بعض الدارسين من نسبة قطع النسيج التى عُثر عليها فى مصر إلى العراق أو غيرها بناءً على مادتها الخام، أن "Lamm" نفسه الذى فحص قطع النسيج التى وصلتنا من مصر وتؤرخ ما بين القرنين (٣-٥هـ/ ٩-١١م)، ذهب إلى أن ما نسج منها من الكتان صنع فى مصر، وما نسج من القطن أو الحرير فهو من صناعة العراق أو إيران أو اليمن، يرى فى الوقت نفسه أنه لايستطيع أن يؤكد أن القطن لم يكن معروفاً فى مصر فى الفترة المذكورة أو قبل ذلك، وذكر أن المصادر التاريخية أشارت إلى أن القطن كان معروفاً لدى القدماء المصريين، وأنه كان معروفاً بها أيضاً فى العصر الأيوبى[١٤٩٧].

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الطولونية فعلى الرغم من أن معظم ما وصلنا منها مزخم بالتأثيرات الفنية القبطية، فإن بعضها قد ظهرت عليه بصورة جلية التأثيرات الفنية السامرائية، بل وقد كانت التأثيرات السامرائية على هذه المنسوجات معيناً لنا على تأريخها بالعصر الطولونى[١٤٩٨]. وتؤكد ظهرو التأثيرات السامرائية على المنسوجات الطولونية، أن قوة التقاليد المحلية فى صناعة النسيج فى مصر لم تقف حائلاً أمام سيل التأثيرات الفنية التى تدفقت من سامراء إلى مصر فى العصر الطولونى؛ حتى أنها ظهرت فى أكثر الميادين التصاقاً بالفن القبطى ألا وهو النسيج.

ويرجح بعض الباحثين أن قطع النسيج الطولونية التى ظهرت عليها التأثيرات السامرائية- أو كما وصفوها ذات المسحة الطولونية- قد نسجت فى دور طراز خاصة بالطولونيين، وأن الطولونيين جلبوا إليها الصناع والفنانين من بلاد الرافدين[١٤٩٩]. وهو أمر غير مستبعد، إذ من الثابت أن أحمد بن طولون عمل على استجلاب الكثير من الفنانين العراقيين إلى مصر، وقد ظهرت إسهاماتهم بشكل واضح فى شتى أنواع الفنون الطولونية كما سبقت الإشارة.

وعلى أية حال سواء ظهرت التأثيرات السامرائية فى المنسوجات الطولونية عن طريق هؤلاء الصناع العراقيين أو عن طريق المنسوجات العراقية التى وجدت طريقها إلى مصر، أو غير ذلك. فمن الثابت أن التأثيرات السامرائية أدركت فن صناعة النسيج فى مصر خلال العصر الطولونى.

بل ومما لوحظ أن بعض مراكز إنتاج النسيج فى مصر، ذات التقاليد الراسخة فى هذه الصناعة، وذات الصلة الوثيقة بالتقاليد الفنية القبطية، قد أدركت بعض قطعها التى وصلتنا مظاهر التأثيرات الفنية السامرائية. فإقليم الفيوم الذى وصفت منسوجاته بأنها لم تتأثر بالتيار الجديد الذى اجتاح البلاد- تيار الحضارة الإسلامية- وأن نساجوه ظلوا أمناء لتقاليدهم الفنية القديمة[١٥٠٠]. أمدنا بقطعة من نسيج الكتان[١٥٠١] عليها شريط عريض من الحرير منسوج بطريقة التابسترى، جاءت زخارفه بأسلوب مشابه الزخارف الجصية والخشبية الطولونية[١٥٠٢] المتأثرة بطراز سامراء.

أما إقليم البهنسا فقد قسمت منسوجاته الإسلامية التى وصلتنا إلى ثلاث مجموعات، الأولى منها: امتازت بعناصرها الهندسية البحتة التى تتكون من الدوائر وأنصاف الدوائر،

والتى كان الأقباط يستعملونها بمهارة، واستمرت في العصر الإسلامى، إذ وافقت المزاج العربى فأصبحت الأساس الأول لموضوعاتهم الزخرفية. أما المجموعة الثانية: وهى التى تعنينا بوجه خاص، فقد امتازت بعناصرها النباتية المحورة التى تشبه طراز سامراء وخاصة الثاني والثالث منه، كما ظهرت بها أيضاً رسوم الطيور والحيوانات مرسومة بأسلوب ساساني مشابهة لتلك التى نفذت على التحف المعدنية الإيرانية التى يطلق عليها ما بعد الساساني. ومن الجدير بالذكر أنه أمكن تأريخ قطع تلك المجموعة بالعصر الطولوني، وذلك بناء على زخارفها ذات الصلة الوثيقة بطراز سامراء والذى نقله ابن طولون معه من العراق إلى مصر، كما أنه من المعتقد أن له دوراً فى نقل بعض التأثيرات الساسانية إلى مصر، حيث كان هذا الفن سائداً إلى حد كبير في العراق. أما المجموعة الثالثة: فقد امتازت برسوم الطيور والحيوانات المحورة عن الطبيعة ومحصورة فى جامات سداسية الشكل، وعلى الرغم من عدم ظهور طراز سامراء فى رسوم هذه المجموعة. فقد أرخت أيضاً بالعصر الطولوني، وذلك بناءً على أسلوب كتاباتها التى تشبه المجموعة السابقة، كما أن زخارفها رسمت بأسلوب ساساني، نجده على سبيل المثال في الطائر الذى تخرج من رقبته عصابة طائرة، والذى جاء بأسلوب مشابه لما ورد على المعادن التى تعرف بما بعد الساساني[١٥٠٣]، وقد سبقت الإشارة في غير موضع أن هذه الزخارف كانت من مميزات الرسوم الجصية فى سامراء.

ومن أهم النماذج التى وصلتنا من المنسوجات الطولونية وظهرت عليها التأثيرات السامرائية البحتة، تلك التى احتوت على زخارف نباتية محورة نفذت حسب طراز سامراء الثالث. منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٥٠٤]، وهى من نسيج الكتان السميك، وعليها زخرفة منسوجة بطريقة التابسترى. قوامها ورقة نباتية محورة عن ورقة العنب[١٥٠٥] (لوحة ١٠٠). ومنها قطعة أخرى من الكتان السميك أيضاً ومحفوظة بنفس المتحف السابق[١٥٠٦]، وزخارفها منسوجة بطريقة التابسترى، وقوامها شكل وردة محورة تتكون من أربع أوراق قلبية الشكل، تتناوب مع أربع بتلات مسننة[١٥٠٧] (لوحة ١٠١). ومنها قطعة ثالثة محفوظة بنفس المتحف السابق[١٥٠٨]، ومادتها من نفس مادة القطعتين السابقتين، ومشابهة لهما أيضاً فى طريقة نسج زخارفها؛ والتى قوامها شريط كتابى بخط كوفى، يعلوه عدة أشرطة تحتوى على زخارف نباتية محورة لأشكال مراوح نخيلية وأنصافها[١٥٠٩].

والى جانب قطع متحف الفن الإسلامى السابقة فيحتفظ القسم الإسلامى من متاحف برلين بقطعة من النسيج الطولونى، عليها زخارف عن نوع طراز سامراء الثالث، شبيهة بالزخارف الجصية التي عُثر عليها في الحفائر التى أجريت فى المنزل الطولونى بالتلال المجاورة لأبى السعود[١٥١٠].

كما وصلتنا أيضاً قطع من النسيج الطولونى جمعت ما بين التأثيرات السامرائية والقبطية، منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٥١١]، وهى من نسيج الصوف السميك، وعليها زخارف قوامها مناطق بيضاوية الشكل. زُخرف القسم الأوسط منها بوحدتين زخرفيتين متبادلتين، الأولى منهما يزخرفها وجه آدمى ذو عيون مستديرة متسعة وجفون

بارزة تتجلى فيها التأثيرات القبطية، أما الوحدة الثانية فيزخرفها شكل نباتى شديد التحوير عن الطبيعة، وقريب من طراز سامراء الثالث[١٥١٢].

ومن ناحية أخرى فقد وصلتنا قطعة من النسيج السميك، سداتها ولحمتها الحمراء من الصوف ولحمتها البيضاء من الكتان، وعليها زخارف هندسية، وصفها بعض علماء الفنون الإسلامية بأنها تشبه إلى حد كبير شرافات الجامع الطولونى، وبناء على ذلك، نسبت هذه القطعة إلى العصر الطولونى[١٥١٣].

ولكن مما لوحظ أن زخارف تلك القطعة على هيئة شرافات مسننة (شكل ٣٩٦)، بينما شرافات الجامع الطولونى، ذات تكوين هندسى، وصفت بأنها على هيئة العرائس المتراصة (شكل ٣٩٧). وعلى الرغم من أن الباحث يتفق مع القول بأن زخارف تلك القطعة تشبه إلى حد كبير زخارف وجدت بمدينة طرفان بالتركستان الصينية (الشكلان ٣٩٨، ٣٩٩) وكذلك زخارف الشرافات المسننة بقصر الجوسق الخاقانى بمدينة سامراء[١٥١٤](شكل٤٠٠)، فهو لايميل إلى الربط بين زخارف هذه القطعة، وشرافات الجامع الطولونى، أو القول بأن شرافات هذا الجامع متأثرة بشرافات الجوسق الخاقانى المستمدة من شرافات طرفان، ويرى أنه إن ثبت صحة نسبة قطعة النسيج السابقة إلى العصر الطولونى، فهى دليل واضح على مدى تغلغل تأثير مدينة سامراء فى فنون العصر الطولونى، إلى الحد الذى وجدت فيه شرافات كانت تتوج عمائرها، ممثلة على النسيج الطولونى، ولم تظهر مثل تلك الشرافات فى الجامع الطولونى[١٥١٥].

وإذا كانت النماذج السابقة تؤكد مدى ارتباط زخارف المنسوجات الطولونية بفنون مدينة سامراء، فثمة قطعة أخرى تزيد إيماننا يقيناً بأن تأثير فنون سامراء لم يكن أبداً هامشياً فى منسوجات العصر الطولونى، وتلك القطعة منسوجة بطريقة التباسترى، ومحفوظة فى متحف النسيج بمقاطعة "كولومبيا- Columbia"، وعليها زخارف قوامها أمير جالس متقاطع الساقين (شكل ٤٠١)، ويرى "اتنجهاوزن" أن لهذه القطعة أهمية خاصة إذ ترتبط برسوم سامراء الجصية، سواء فى هيئة هذا الشخص وطريقة جلسته، وضخامة رأسه، وصغر أقدامه، وشكل عينيه، كما يلاحظ أن رداء هذا الشخص لايحتوى على الطيات الطبيعية، بل يزينه وحدة زخرفية متكررة، بنفس أسلوب زخرفة ملابس الآدميين فى رسوم سامراء الجصية. وبالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا قطعة عملة من عهد الخليفة العباسى المقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ) عليها شخص فى وضعه مماثلة لوضعة الشخص فى قطعة النسيج السابقة، كما وصلتنا قطعة ورقية من مصر تنسب إلى أوائل القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، عليها رسم يمثل شخصاً قريباً من الشخص فى قطعة النسيج والعملة السابقتين، وخاصة فى هيئة تقاطع الساقين، وبناء على ذلك نُسبت قطعة النسيج موضع الدراسة إلى القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الهجرى[١٥١٦].

بل ومن الملفت للنظر أنه وصلنا قطعة من نسيج الصوف والكتان تُنسب إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، عليها زخارف هندسية بحته (لوحة ١٠٣)، تكاد تكون مطابقة لزخرفة على بلاطة عثر عليها تزين أرضية فى سامراء من القرن الثالث الهجرى/ ٩م

(لوحة١٠٤)، وتلك البلاطة من الزجاج المزخرف بأسلوب "الميلفورى"[١٥١٧]، ذلك الأسلوب الذى سبقت الإشارة إلى أنه انتقل من مصر إلى العراق[١٥١٨]. وظهور تلك الزخارف على قطعة النسيج السابقة دليل على مدى العلاقة بين فنون سامراء وزخارف النسيج الطولونى.

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن العديد من قطع المنسوجات الطولونية احتوت على زخارف ذات صلة وثيقة بالتأثيرات الساسانية، وإذا كانت بعض هذه الزخارف عُرفت فى منسوجات الفن القبطى ثم فى عصر الولاة. فمن المرجح أن ظهورها المكثف فى منسوجات العصر الطولونى يمت أيضاً بصلة إلى ظهورها فى رسوم سامراء الجصية، إذ عن المعروف أن التأثيرات الساسانية كانت متغلغلة فى فنون العراق، وذلك نظراً للعوامل الجغرافية والسياسية التى رطبت بين القطرين.

ومن نماذج تلك المنسوجات قطعة من نسيج الصوف، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٥١٩]، عليها كلمة عربية تقرأ "البهنسى" وقوام زخرفتها منطقة مستديرة، داخلها رسم طائر تخرج من رقبته عصابة طائرة، وإذا كان وضع الرسوم داخل مناطق تقليدية، مما عُرف فى عصر الولاة، فإن العصابة الطائرة التى تخرج من رقبة الطائر تعد-كما يرى بعض العلماء- من خصائص رسوم سامراء[١٥٢٠].

ومن هذه النماذج أيضاً قطعة من نسيج الصوف السميك محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٥٢١]، عليها زخرفة قوامها بقية دائرتين مؤطرتين بحبيبات اللؤلؤ، وبداخل كل منهما طائران متقابلان، بينهما شجرة محورة[١٥٢٢]، ومما لوحظ أن رسم الطائرين يتصل برسوم الطيور فى عصر الولاة، أما الطائران على جانبى شجرة الحياة، فهى من التأثيرات الساسانية التى شاعت فى المنسوجات المصرية بوجه عام، كما أن حبيبات اللؤلؤ إن كانت ذا أصل ساسانى، فهى ذات صلة وثيقة أيضاً بفنون سامراء[١٥٢٣].

وقبل أن نختم الحديث عن التأثيرات الفنية فى المنسوجات الطولونية بمصر، يهمنا أن نشير إلى أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، يحتفظ بعدة نماذج من المنسوجات العراقية أو الإيرانية[١٥٢٤] ترجع إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م (الشكلان ٤٠٢، ٤٠٣، لوحة١٠٥)، وقد احتوت هذه القطع على زخارف نباتية محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب سامراء الثالث، وقد تم نسبتها إلى هذين القطرين بناءً على اختلاف الأسلوب التقنى فى تنفيذ بعض زخارفها عن الأسلوب المتبع فى تنفيذ زخارف المنسوجات المصرية، حيث لوحظ أن تلك القطع المنسوبة إلى العراق أو إيران استعمل النساج فيها طريقة التدرج لعمل الأشكال المستديرة وذلك بدلاً من الأسلوب المصرى الذى استعمل فيه الأقواس المستديرة[١٥٢٥].

وتؤكد قطع النسيج السابقة وغيرها مما عُثر عليه فى مصر على أحد وسائل وصول التأثيرات العراقية والإيرانية إلى مصر، وأسباب ظهورها فى المنسوجات المصرية. وإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره، من أنه تبع وصول أحمد بن طولون إلى مصر، أن وفد إليها العديد من الفنانين العراقيين، والذى يعتقد أنه كان من بينهم نساجون استقدمهم ابن طولون للعمل فى دور طراز الخاصة، لأدركنا تعدد العوامل التى أسهمت بفاعلية فى نقل التأثيرات

السامرائية في المنسوجات الطولونية، مما يصعب معه الاعتقاد بما ذهب إليه بعض الباحثين من أن وجود طراز سامراء الثالث على المنسوجات التي عثر عليها في مصر، وتنسب إلى القرن الثالث الهجري/ ٩م، دليل على أنها صنعت في العراق ونقلت إلى مصر[١٥٢٦]. بل ويمكننا أن نتساءل عن إمكانية انتقال بعض الأساليب التقنية المتعلقة بصناعة النسيج من العراق إلى مصر، وهو أمر ليس ببعيد، وذلك في ضوء فهم أبعاد العلاقات الفنية والسياسية وغير ذلك مما ربط بين مصر في العصر الطولوني والعراق خاصة في عصر سامراء. وإذا صح هذا الافتراض، فإن نسبة ما عثر عليه من منسوجات- تؤرخ بالقرن الثالث الهجري- في مصر إلى صناعة العراق، هو أمر يحتاج إلى مراجعة. ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أنه ثبت أن الأسلوب المصري في برم خيوط النسيج أن تكون إلى جهة اليسار- رمز إليه بحرف(S)- (شكل ٤٠٤ أ)، بينما الأسلوب الآسيوي أن تبرم إلى جهة اليمين- رمز إليه بحرف (Z)- (شكل٤٠٤ب) وأنه ظهر في جميع مصانع الطراز بمصر العباسية خاصة بعد مجيء ابن طولون إليها، خيوط مبرومة إلى جهة اليمين (Z)، وهو الأسلوب الآسيوي، وذلك إلى جانب الخيوط المبرومة إلى جهة اليسار (S) والتي تعد من المميزات المصرية[١٥٢٧]. ومما لاشك فيه أن هذا الأسلوب انتقل من العراق إلى مصر، وهو دليل كاف على مدى تغلغل التأثيرات العراقية في صناعة المنسوجات بمصر.

ونختم حديثنا عن التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات بمصر في القرن الثالث الهجري/ ٩م، بالإشارة إلى أنه قد وصلنا عدة قطع من هذه الفترة عليها رسوم آدمية لأشخاص من الزنوج[١٥٢٨]، منها قطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥٢٩]، وهي من نسيج الصوف السميك، عليها رسم قوامه محارب زنجي[١٥٣٠]، واقف ينظر في زهو وخيلاء، وعلى فمه ابتسامة واسعة، وكأنه يتحدى من يرغب في مبارزته، ويمسك هذا الشخص بيمينه بسيف أو هراوة تميل أفقياً فوق كتفه، ويمسك في يده الأخرى ترساً. ويلاحظ أن الفنان قد ترك النصف العلوي لهذا الزنجي عارياً، كما زين عنقه بعقود تتدلى على صدره، ووضع في وسطه خنجراً يرتفع إلى صدره[١٥٣١](شكل ٤٠٥). وتؤكد زخارف هذه القطعة على ما سبق تناوله في البحث باحتمال أن يكون للتواجد المكثف للزنوج في مصر أثر ولو جزئي على بعض المظاهر الفنية، بل وليس من المستبعد أن يكون ذلك الشخص المصور على هذه القطعة يؤدي رقصة ما، من تلك الرقصات التي اشتهر الزنوج بها وألفوا على أدائها أثناء تواجدهم في مصر[١٥٣٢].

وإذا ما انتقلنا إلى النسيج بمصر في العصر الفاطمي، فنظراً لتشابك علاقات الفاطميين مع كثير من المناطق الخارجية، واهتمام خلفائهم باقتناء أنواع المنسوجات الفاخرة التي كانت تفد إليهم من أقطار مختلفة، فمن المنتظر أن يكون لذلك مردوده على التأثيرات الفنية الوافدة في منسوجات هذا العصر.

وبالإضافة إلى ذلك فإن للفن سُنَّة باتت في حكم القاعدة؛ مفادها أن الفن لم يكن أبداً قريناً ومتزامناً للأسرات الحاكمة، فانتهاء عصر ما لا يتحتم بالطبع أن يتبعه تحول مباشر في فنونه، ومن ثم فإن ما ظهر من تأثيرات عراقية - خاصة السامرائية- وإيرانية في

منسوجات مصر قبل دخول الفاطميين إليها، كان من الطبيعي أن يستمر فترة ما في منسوجات هذا العصر. وإذا كان قد مر بنا أن تأثير طراز سامراء ظهر بقوة وفاعلية في فنون العصر الفاطمي[١٥٣٣]، فيصعب الاعتقاد أن النسيج قد استثنى من ذلك[١٥٣٤].

وعن ناحية أخرى فإن بعض الأحداث السياسية التي شهدتها العلاقات بين الخلفاء الفاطميين في مصر والبويهيين المستأثرين بالسلطة في العراق، كان لها أثر غير قليل على صناعة المنسوجات بمصر في العصر الفاطمي. فقد اشتغلت مصانع النسيج بمصر في زمن الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ)، بإنتاج نوع من المنسوجات العراقية الشهيرة؛ وهي المعروفة باسم العتابية. ومن المرجح أن ظهور هذا النوع من النسيج العراقي في مصر خلال هذه الفترة، كان على إثر العلاقات الطيبة التي جمعت بين الخليفة العزيز وعضد الدولة بن بويه المستأثر بالسلطة في العراق (٣٦٧-٣٧٣هـ)، والتي أثمرت عن وفود عدد كبير من النساجين البغداديين إلى مصر، وإنشائهم فيها مصانع لهذا النوع من النسيج[١٥٣٥]. ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من النسيج كان رقيق الملمس وينسج من خيوط القطن والحرير. وأن تصميم زخارفه امتازت بالبراعة؛ وتقوم على استعمال لونين أو أكثر كالأبيض والأسود. أو الأحمر والأصفر، والتي تظهر بعد النسج على شكل خطوط متوازية أو متعرجة، وهي في هيئتها تشبه تقريباً شكل جلد الحمار الوحشي المخطط[١٥٣٦].

وإذا كانت الأدلة التاريخية تشير إلى ما يمكن أن تشكله صناعة النسيج في العراق من تأثير على صناعة النسيج في مصر خلال العصر الفاطمي، فإن الأدلة المادية تؤكد على هذا الاتجاه. فقد لوحظ أن هناك خلافاً بين كثير من العلماء في نسبة بعض ما عثر عليه في مصر من منسوجات ترجع إلى العصر الفاطمي، إذ يرى البعض أنها من صناعة العراق ويرى آخرون أنها من صناعة مصر، وربما زاد من صعوبة نسبة هذه القطع إلى أي من القطرين. أنه أعتمد في نسبتها غالباً على ما حوته من زخارف، وهو أمر لاريب غير قاطع، فبالإضافة إلى تشابه تلك الزخارف في المنسوجات المصرية والعراقية، فإن انتقالها من قطر إلى آخر أمر ليس بالعسير.

وعن الأمثلة على ذلك قطعة منسوجة من الحرير والكتان، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥٣٧]، وقوام زخرفتها شريط عريض محصور بين صفين من حبيبات اللؤلؤ، ويشغل هذا الشريط أشكال سداسية ذات إطار مضفور، وبداخل كل شكل رسم بطة تخرج عصابة طائرة من رقبتها، وبأعلى وأسفل هذا الشريط سطر من كتابة عربية يتعذر قراءتها، أو ربما هي شبه كتابة (شكل ٤٠٦). وبينما نسب بعض العلماء هذه القطعة إلى مصر في القرن الرابع الهجري/ ١٠م[١٥٣٨] أو إلى نفس القطر في القرن السادس الهجري/ ١٢م[١٥٣٩]، فقد نسبها آخرون إلى العراق وإلى بغداد على وجه الخصوص في القرن الرابع الهجري/ ١٠م[١٥٤٠]، أو إلى ذات القطر في أواخر القرن الرابع الهجري/ ١٠م أو بداية القرن الخامس الهجري/ ١١م[١٥٤١].

ويلاحظ أن "فييت" قد نسب هذه القطعة إلى العراق في القرن الرابع الهجري/ ١٠م. وذلك بناءً على شكل حروفها التي تتشابه مع حروف كتابات المنسوجات

العراقية المعاصرة[١٥٤٢]، وقد أيدت إحدى الباحثات ما ذهب إليه "فييت"، وإذا كان الباحث لايعترض على ما ذهبت إليه فإنه لايتفق معها حين نسبت لـ "فييت" أنه أرخها بالقرن السادس الهجرى[١٥٤٣]، ولا ما ذهبت إليه من أن ظهور التأثيرات الساسانية فى هذه القطعة، كالأشرطة المتطايرة إلى الخلف من أعناق البط، وإطارات الدوائر المضفورة، وحبيبات اللؤلؤ تؤكد نسبتها إلى العراق[١٥٤٤]، فجميع تلك الزخارف من المميزات التى كانت راسخة فى زخارف منسوجات مصر قبل العصر الفاطمى.

وعلى أية حال فإذا صحت نسبة هذه القطعة إلى مصانع بغداد، وإذا تجاوزنا واعتبرنا زخارفها من مميزات المنسوجات العراقية، فهى تعد دليلاً ملموساً على الدور الذى لعبته المنسوجات العراقية وزخارفها فى مصر خلال العصر الفاطمى، وهو أمر يؤكده كثير من قطع النسيج الأخرى التى عثر عليها فى مصر ونسبت إلى مصانع النسيج فى بغداد[١٥٤٥].

ومن ناحية أخرى فإذا كان قد أشير فى غير موضع إلى أن العراق كانت أحد طرق وصول التأثيرات الإيرانية فى المنسوجات المصرية، بالإضافة إلى أن العناصر الزخرفية الإيرانية كانت شائعة فى المنسوجات القبطية بمصر، فمما لوحظ أن زخارف المنسوجات الفاطمية قد زخمت بالتأثيرات الإيرانية، إلى الحد الذى يصعب معه أن نجد قطعة ذات زخارف من هذه المنسوجات وألا تكون قد تضمنت العديد من العناصر ذات الأصول الساسانية. وربما فى ذلك ما يشجع على الظن بأن العلاقات الوثيقة التى ربطت بين مصر فى العصر الفاطمى وإيران، والتواجد المكثف للمنسوجات الإيرانية بمصر فى العصر الفاطمى، قد أثمرت بدور فى ظهور تلك التأثيرات، وذلك رغم صعوبة فصل دور الفن القبطى والعراقى فى هذا المجال.

وعلى أية حال فنجد التأثيرات الإيرانية واضحة فى المنسوجات الفاطمية فى رسوم الطيور والحيوانات والكائنات الخرافية المتقابلة أو المتدابرة، والتى تفصل بينها شجرة الحياة (الشكلان ٣٠٧، ٤٠٨ أ، اللوحتان ١٠٩، ١١٠)، وكذلك فى مناظر الانقضاض (شكل ٤٠٩)، والطيور التى تخرج من رقابها عصابات طائرة، أو تمسك فى مناقيرها فرعاً نباتياً، وكذلك الحيوانات التى تعدو خلف بعضها، والحيوانات والطيور داخل جامات، وذلك بالإضافة إلى الأشرطة المشغولة بحبيبات اللؤلؤ.

وتتجلى التأثيرات الإيرانية فى عباءة من نسيج الكتان الرقيق جداً، وهى محفوظة فى كنيسة سانت آن بمدينة "آبت - Apt" جنوبى فرنسا، وعليها كتابة بخط كوفى تتضمن اسم الخليفة الفاطمى المستعلى بالله (٤٧٨-٤٩٥هـ)، واسم وزيره الأفضل بن بدر الجمالى، ويزخرف هذه العباءة ثلاثة أشرطة متوازية، يهمنا منها الشريط الأوسط، الذى يتضمن ثلاث جامات مستديرة؛ بداخل إحداها زخرفة قوامها كائنان خرافيان متدابران، لكل منهما جسم أسد ووجه سيدة وذيلاهما متشابكان وجناحاهما ملتفان، وينتهيان بزخرفة على شكل رأس حيوان (شكل ٤٠٨ جـ)، ونرى نفس الزخرفة فى الجامتين الأخريين، وإن كان ينتهى كل من الجناحين بزخرفة على شكل زهرة[١٥٤٦]. (شكل ٤٠٨ أ). وإذا كان موضوع الكائنين الخرافين فى هذه القطعة شديد الصلة بالتأثيرات الساسانية، فمملا يلاحظ أن وجهى

الكائنين الخرافيين وما يعلوهما من تاجين، لايختلفان في شيء عما وصلنا منها منفذاً على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني (الشكلان ١٨٧ هـ. ح)، كما أنهما قريباً الشبه من الوجوه السلجوقية (شكل ١٩٢ د). بل ويمكن مقارنة الكائنين الخرافيين في قطعة النسيج موضع البحث مع رسم لكائن خرافي نفذ على صحن من الخزف الإيراني يرجع إلى القرن الخامس الهجري /١١م (شكل١٩٨)، وبصفة خاصة من حيث استدارة الوجه، والجناح الذي على هيئة أوراق نباتية محورة.

وإذا كان في تشابه رسوم قطعة النسيج السابقة مع الرسوم الإيرانية المعاصرة دليل على أن التأثيرات الإيرانية أو الساسانية لم يقتصر ظهورها في الفن الفاطمي على ما شاع منها في الفن القبطي. فإن رسوم قطعة النسيج هذه لأكبر دليل على ما بلغته صناعة المنسوجات من دقة وإتقان في رسومها خلال العصر الفاطمي. بل ومما يلاحظ أنه بمقارنة رسوم قطعة النسيج موضع البحث، مع رسوم النسيج القبطي، يتضح عمق الفجوة بين هذه وتلك، فإذا كان الفن القبطي بوجه عام بما في ذلك زخارف منسوجاته قد تميز بالتجريد والبعد عن الطبيعة وإهمال النسب التشريحية في الرسوم الآدمية والحيوانية، وكانت من الركاكة حتى شبهت برسوم الأطفال[١٥٤٧]. فإن ما امتازت به رسوم قطعة النسيج موضع البحث تجعلنا في موضع شك حول ما أثير من أن إنتاج الطراز في مصر حتى نهاية العصر الفاطمي ظل يتبع الأسلوب القبطي من حيث الزخرفة والأداء[١٥٤٨].

ومن بين قطع النسيج الفاطمية الأخرى التي توضح جانباً من جوانب التأثيرات الفنية الوافدة على المنسوجات الفاطمية، كما تؤكد على أن زخارف بعض قطع النسيج الفاطمية كانت مواكبة للفن الإسلامي بوجه عام والفن الفاطمي على وجه الخصوص. قطعة من نسيج الكتان محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥٤٩]، وهي مقسمة إلى ثلاث مناطق، يعنينا منها المنطقة الوسطى وهي تحتوي على صورة فارس نفذت بطريقة الإضافة، ويمتطي هذا الفارس صهوة جواده، ويمسك بيده اليسرى بازاً ناشراً جناحيه (شكل ٤١٠). ونفس هذا الموضوع قد وجدناه منفذاً على الخزف الفاطمي (شكل ١٦٨)، وكذلك على الخزف الإيراني المعاصر (شكل ١٩٧). كما يلاحظ أن وجه الفارس من النوع القمري المستدير وذو عينين لوزيتين وحواجب ملتصقة، وإذا كانت ملامح هذا الوجه تتصل برسم وجوه الآدميين في رسوم سامراء الجصية، فإن زخرفة رداء الفارس بوحدة زخرفية متكررة، وكذلك الزخارف الهندسية والأقراص المثقوبة على رجل الحصان، تؤكد على تأثر زخارف قطعة النسيج هذه برسوم سامراء[١٥٥٠].

ومن أنواع المنسوجات التي ازدهرت في العصر الفاطمي، تلك التي استخدم في عمل زخارفها خيوط الذهب، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بقطعة منها[١٥٥١] تحمل اسم الخليفة الحاكم بأمرالله (٣٩٦-٤١١هـ)، تعتبر أقدم قطعة فاطمية وصلتنا من هذا النوع[١٥٥٢]. كما يحتفظ نفس المتحف بقطعة أخرى[١٥٥٣] من الكتان ترجع إلى القرن الخامس الهجري /١١م، وعليها زخارف بالحرير وخيوط الذهب قوامها عدة أشرطة أفقية: يحتوي أحدها على رسوم منفذة بخيوط الذهب قوامها أشكال طيور متقابلة أو متدابرة

تفصل بينها شجرة الحياة، وعلى شريط آخر مناطق دائرية مضفورة؛ بداخل كل منها شكل بطة منفذة على أرضية من خيوط الذهب[١٥٥٤](لوحة ١٠٦).

وتذكرنا المنسوجات الفاطمية المزخرفة بخيوط الذهب،بنسيج السقلاطون[١٥٥٥] الذى ظهر فى مصر خلال عصر الخليفة العزيز، والمعتقد أن ظهوره هذا كان بتأثير من بيزنطة فى أعقاب الصلح الذى عقد بين الخليفة الفاطمي وامبراطور الروم فى سنة ٣٧٧هـ[١٥٥٦]، وإن كان هناك ثمة اعتقاد بأن استعمال خيوط الذهب فى زخرفة المنسوجات هو أسلوب إسلامى صرف[١٥٥٧]، وأن أقدم ما نعرفه من المنسوجات ذات الخيوط المذهبة ترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، وهى تتمثل فى قطعة من النسيج محفوظة فى متحف المتروبوليتان تحمل اسم الخليفة العباسى المطيع لله (٣٣٤-٣٦٣هـ)[١٥٥٨]. ومن الجدير بالذكر أن دور الطراز فى بغداد كانت قد اشتهرت بإنتاج منسوجات رقيقة الملمس، تنسج من الحرير وخيوط الذهب عُرفت بها كما عُرفت فى مصر بالسقلاطون، ذلك النوع من المنسوجات الذى نُسب إلى أحد بلاد الروم[١٥٥٩].

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قطعة أندلسية من النوع السابق، وهى محفوظة فى الجمعية الملكية للدراسات التاريخية بمدريد، والقطعة من الكتان الرقيق، ومزخرفة على طولها بشريط عريض منسوج بالحرير المختلف الألوان وبخيوط من الذهب بطريقة التابسترى. وقوام زخرفة القطعة شريط فيه جامات ثمانية الشكل بداخلها رسوم لأشخاص جالسين، وحيوانات وطيور مختلفة، كما تحتوى على سطرين من الكتابة الكوفية تقرأ: "بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن للخليفة هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين" (لوحة ١٠٧)، أى أنها ترجع إلى عهد الخليفة الأموى هشام الثانى المؤيد (٣٦٦-٣٩٩هـ).

وترجع أهمية هذه القطعة بالنسبة للدراسة؛ فيما ذكر بأن تصميمها الزخرفى[١٥٦٠] أو رسومها تشبه إلى حد كبير رسوم بعض قطع المنسوجات المصرية الفاطمية، حتى ذهب بعض العلماء إلى أن هذه القطعة لم تصنع فى الأندلس[١٥٦١]، وإنما صنعت فى مصر لأنها تتشابه مع المنسوجات المصرية فى مادتها المصنوعة من الكتان، وأسلوب نسج الحرير وخيوط الذهب بطريقة التابسترى، وكذلك تصميمها القائم على شريط- يتضمن أشكال مثمنة بداخلها رسوم حيوانية- محصور بين سطرين كتابيين[١٥٦٢]. كما رجح البعض الآخر أن هذا التشابه يرجع إلى أن الأندلس استقدمت نساجين من مصر للعمل فى دور الطراز بها[١٥٦٣].

ولكن مما يلاحظ أن هناك اختلافاً جوهرياً فى قطعة النسيج الأندلسية عن مثيلاتها الفاطمية، وهو يتمثل فى وضع السطرين الكتابين، إذ تميزت فى القطعة الأندلسية بأن رؤوس الحروف فى السطرين تتجه إلى الداخل؛ أما قواعد الحروف فهى تتجه إلى الخارج (لوحة ١٠٧)، وهى بذلك تختلف عن وضع الكتابة فى المنسوجات الفاطمية، حيث كانت رؤوس الحروف فى السطرين تتجه إلى الخارج، بينما قواعدها تتجه إلى الداخل[١٥٦٤] (اللوحات ١٠٨- ١١٠). وربما فى ذلك أكبر دليل على أن تلك القطعة لم تكن من إنتاج دور الطراز المصرية، بل كانت من إنتاج دار الطراز القرطبية[١٥٦٥]، وفى الأرجح على يد

فنانين أندلسيين.

وليس فيما ذهب إليه الباحث من نفي لوجود التأثيرات المصرية على قطعة النسيج موضع الدراسة. بل ونضيف أيضاً أنه ظهر بها ثمة تأثيرات عراقية[١٥٦٦].

ولكن مما يلفت النظر أن بعض العلماء يرون أن التصميم الزخرفي فقط في هذه القطعة هو المتأثر بالأسلوب الفاطمي، أما العناصر الزخرفية فهي تتشابه إلى حد كبير مع العناصر الزخرفية المنفذة على التحف العاجية الأندلسية[١٥٦٧]. كما يرى آخرون أن زخارف هذه القطعة تشبه زخارف المنسوجات الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ)، وأنها بعيدة بعض الشيء عن الزخارف الفاطمية المعاصرة لها في عهدي الخليفتين العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) والحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ)، بل ويشيرون إلى أن الرسوم الآدمية في هذه القطعة تشبه زخارف التحف العاجية الأندلسية في القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وهي زخارف لم يقبل عليها النساجون الفاطميون[١٥٦٨].

وبالإضافة إلى ما يستنتج من خلال ما سبق من أن تفاصيل زخارف قطعة النسيج موضع الدراسة تؤكد على أنها ذات صلة وثيقة بالفن الأندلسي، فإن ما ذُكر بشأن تشابه زخارف هذه القطعة- التي ترجع إلى ما بين عامي (٣٦٦-٣٩٩هـ)- مع المنسوجات الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر (٤٢٧-٤٨٧هـ)، وبُعدها بعض الشيء عن زخارف المنسوجات الفاطمية المعاصرة لها في عهدي العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) والحاكم بأمر الله (٣٨٦-٤١١هـ)، ليدفعنا أن نتساءل أليس من المنطقي أن تكون المنسوجات المصرية في عهد الخليفة المستنصر، هي المتأثرة بزخارف المنسوجات الأندلسية، خاصة وأن قطعة النسيج الأندلسية أقدم عهداً من منسوجات الخليفة المستنصر!!!

وواقع الأمر أن ظهور ثمة تأثيرات أندلسية على زخارف المنسوجات الفاطمية. أمر ليس ببعيد، فقد مر بنا ظهور تلك التأثيرات على أكثر الفنون الفاطمية التي تناولتها الدراسة[١٥٦٩]. وإذا ما تذكرنا أن المنسوجات الأندلسية كانت من أهم السلع التي تصدرها الأندلس إلى مصر في العصر الفاطمي[١٥٧٠]، كما وفد من مصر في هذا العصر إلى الأندلس العديد من تجار النسيج[١٥٧١] لأدركنا أن احتمال تأثر المنسوجات الفاطمية بالمنسوجات الأندلسية أمر وارد. وخاصة أننا نملك دليلاً يشير إلى أنه من بين ما عُرف في العصر الفاطمي "شقة سقلاطون أندلسي"[١٥٧٢].

ومن أنواع المنسوجات الفاطمية التي وصلتنا تلك التي احتوت على زخارف مطبوعة "Printed" أو مرسومة "Painted". عن طريق القوالب أو الفرشاة.

وتاريخ استعمال الطباعة في زخرفة المنسوجات قديم في مصر، إذ عُرف بها طوال العصر الفرعوني ثم اليوناني والروماني والبيزنطي[١٥٧٣]. وعلى الرغم من أن الأقباط مارسوا زخرفة المنسوجات بالأشكال المطبوعة والمرسومة، إلا أن تلك الصناعة قد تطورت وتقدمت على أيدي الصناع المصريين في العصر الإسلامي[١٥٧٤].

وأقدم المنسوجات الإسلامية التي وصلتنا واحتوت على زخارف مطبوعة بماء الذهب أو البرونز: هي ذات أصل عراقي أو يمني وترجع إلى العصر العباسي[١٥٧٥].

ومن نماذج المنسوجات الفاطمية التى وصلتنا من هذا النوع، قطعة من الكتان الأبيض، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٥٧٦)، عليها شريط كتابى مطبوع باللون البرونزى، يقرأ: "الإمام الحاكم بأمر الله، لا إله إلا الله الخير المعين إن شاء الله والتوفيق بالله" (لوحة ١١١).

أما فيما يتعلق بالنماذج الفاطمية التى وصلتنا واحتوت على زخارف توضح بعض مظاهر التأثيرات الفنية الوافدة، فمن بينها قطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٥٧٧).، قوام زخرفتها ثلاثة أشرطة أفقية؛ السفلى على هيئة مستطيل؛ بداخله أشكال دوائر مرسوم بداخل كل منها غزال وسيدة جالسة فى وضعه شرقية، ورسم لأرنب، ورسم آخر لآدمى فى نفس جلسة السيدة السابقة، ويزين فيما بين هذه الدوائر حروف كتابية كوفية ورسوم نباتية، ويلى هذا المستطيل الشريط الثانى؛ وقوام زخارفه فرع نباتى متموج، ورسم لست بطات فى المناطق الناجمة عن تموج الفرع النباتى، أما الشريط الثالث؛ فهو عبارة عن مستطيل ضيق بداخله شبه حروف كوفية.

وترتبط زخارف هذه القطعة ارتباطاً وثيقاً برسوم سامراء المنفذة على الجص، وذلك سواء من ناحية أسلوب الرسوم الآدمية أو الحيوانية أو النباتية، إذ لوحظ أن وجه السيدة فى قطعة النسيج مشابه لوجه السيدة المرسومة على أحد الأعمدة التى وجدت فى قصر الجوسق الخاقانى، كما أن رسم الغزال والبط يشبه أيضاً مثيلاتها التى وصلتنا من رسوم نفس القصر(١٥٧٨).

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بقطعة من نسيج الكتان(١٥٧٩)، تحتوى أيضاً على أشرطة أفقية بها دوائر؛ بداخلها رسوم لطيور، منها أوزات طائرة متتابعة، وذلك بالإضافة إلى زخارف نباتية (أرابسك)، وحروف كوفية. والزخارف النباتية فى هذه القطعة مرسومة بأسلوب محور وفق طراز سامراء، كما أن الطيور نفذت بأسلوب تخطيطى بعيد عن التجسيم(١٥٨٠)، وهو أسلوب كان معروفاً أيضاً فى رسوم الطيور التى وصلتنا من سامراء.

وبنفس المتحف السابق أيضاً قطعتان أخريان(١٥٨١) من النسيج الفاطمى، عليهما زخارف مختلفة يعنينا منها تلك الرسوم النباتية، والتى نفذت بحسب أسلوب سامراء الذى ظهر من قبل على الجص والخشب(١٥٨٢).

ولعل أبدع ما وصلنا من قطع النسيج الفاطمى ذات الزخارف المطبوعة، قطعة من الكتان محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(١٥٨٣)، عليها شريطان عريضان يحدهما ثلاثة أشرطة ضيقة بها عبارات دعائية بخط كوفى، أما الشريطان العريضان، فالعلوى منهما؛ عليه زخارف قوامها فرع نباتى كبير متموج تخرج منه أوراق نباتية، وتتعاقب تلك الزخرفة مع رسمين لنسرين أحدهما ينقض على أوزة (شكل ٤٠٩)، والآخر ينقض على غزال، أما الشريط السفلى فيحتوى على رسوم نباتية ونسر ينقض على أرنب، وأسد يفترس حيواناً لعله بغل(١٥٨٤).

ومما يلفت النظر فى رسوم القطعة السابقة أنها وصلت درجة عالية من دقة التنفيذ والقرب من الطبيعة، علاوة على ما امتازت به من حركة وضحت فى رشاقة الغزال وخفته

وقوة الطائر وشدته. ومن الجدير بالذكر أن زخارف قطعة النسيج هذه تتشابه كل الشبه مع الزخارف الموجودة على علبة من العاج محفوظة في متحف برلين، وتنسب إلى صقلية في العصر الفاطمي[١٥٨٥].

ومما لاشك فيه أن زخارف قطعة النسيج السابقة؛ وخاصة فيما تمتعت به من دقة التنفيذ والتعبير الصادق عن الطبيعة، تؤكد ما سبق ذكره من أن زخارف المنسوجات الفاطمية لم تعتمد كل الاعتماد على زخارف المنسوجات القبطية[١٥٨٦]، بل إن تشابهها مع زخارف علبة العاج الصقلية- سواء نسبت إلى العصر الفاطمي أو النورمندي- تدفعنا إلى الاعتقاد بوجود ثمة تأثير من صقلية على مصر في رسوم قطعة النسيج الفاطمية السابقة- بل والأكثر من ذلك أنه وصلنا ما يفيد بالتواجد المكثف للمنسوجات الصقلية بمصر في العصر الفاطمي[١٥٨٧] ومن الطبيعي أن تحمل تلك المنسوجات مميزات رسوم وزخارف فنون صقلية بما عُرف عنها من قرب إلى الطبيعة. وربما يؤكد ذلك أن قطعة النسيج موضع الدراسة تنسب إلى القرن السادس الهجري/ ١٢م، وبالنظر إلى ما وصلنا من منسوجات صقلية ترجع إلى تلك الفترة، تجد أن رسوم الطيور والحيوانات بها؛ قد تمتعت بالقرب من الطبيعة[١٥٨٨]. ومن المعروف أن زخارف المنسوجات الصقلية في العصر النورمندي ذات صلة وثيقة بالأساليب الزخرفية البيزنطية، وذلك بتأثير النساجين اليونانيين الذين أسرهم روجر الثاني[١٥٨٩] في إحدى الغارات البحرية في بحر الأرخبيل سنة ٥٤١هـ وألحقهم بمصانع النسيج في القصر الملكي وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم[١٥٩٠]، ولاشك أنهم نقلوا إليهم القدرة على التعبير الصادق عن الطبيعة بالاضافة إلى الدقة في تنفيذ الزخارف.

على أنه يلاحظ رغم تمتع عناصر قطعة النسيج السابقة بقدر كبير من القرب إلى الطبيعة، إلا أن الفنان لم يكن موفقاً في التعبير عن الانفعالات النفسية للحدث، إذ يلاحظ أن علامات الخوف والهلع لم تظهر لأعلى الأوزة وقد غرس النسر مخالبه في جسمها (شكل ٤٠٩)، ولا على الحيوان الآخر وقد وثب عليه الأسد ممسكاً به بمخالبه وأنيابه. وهو نفس الأسلوب الذى عولجت به بعض مناظر الانقضاض أو الافتراس في الخزف الفاطمي، وقد مر بنا أن معالجة موضوعات الانقضاض أو الافتراس على هذا النحو، ذات صلة وثيقة بالفنون الإيرانية منذ العصر الاخميني، كما كانت شائعة التمثيل في رسوم الخزف الإيراني المعاصر للفاطميين في مصر.

ومن بين قطع النسيج الفاطمي ذات الزخارف المطبوعة، قطعة من نسيج القطن، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٥٩١]، تنسب إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى/١١-١٢م، تحتوى على شريطين بهما زخارف مطبوعة بمادة البرونز، الشريط العلوى منهما ضيق مطبوع عليه عبارة مكررة بخط كوفي تقرأ: "الملك لله". أما الشريط السفلي فعريض: وقوام زخرفته سطران كتابيان بخط كوفي في وضع متعاكس، ويحصران منطقة تحتوى على رسوم لحيوانات تعدو خلف بعضها. يتخللها دوائر بداخل كل منها رسم لطائر تخرج عصابة طائرة من رقبته[١٥٩٢](لوحة١١٢).

ويلاحظ في رسوم الطيور بهذه القطعة أنها قريبة الشبه إلى حد كبير من رسم لطائر

ورد على إحدى الاسطوانات التى عثر عليها بقصر الجوسق الخاقانى بسامراء (شكل ٢٣). كما أن بعض رسوم الحيوانات فى هذه القطعة امتازت باستطالة بدنها، وهى إحدى السمات التى كانت معروفة فى رسوم الحيوانات فى العصر السلجوقى. أما فيما يتعلق بعبارة "الملك لله" المكررة على قطعة النسيج، فقد كانت من الصيغ المحببة لدى الفاطميين[١٥٩٣] (شكل ٤٠٧). وعلى الرغم من أن تلك الصيغة ظهرت قبل الفاطميين على المنسوجات العباسية فى عهدى المعتضد (٢٧٩-٢٨٩هـ)، والمقتدر (٢٩٥-٣٢٠هـ)[١٥٩٤]، كما وصلتنا على قطعة من النسيج تنسب إلى مصر فى القرن الثالث الهجرى /٩م[١٥٩٥]، فإن الفاطميين قد توسعوا فى استخدام تلك الصيغة، وإذا كان من الممكن أن يُفسر ذلك لأسباب تتعلق بمذهب الفاطميين الشيعى، حيث كان للإمام على خاتماً نقش عليه عبارة "الملك لله"[١٥٩٦]، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن تلك الصيغة كانت شائعة لدى الفاطميين منذ تواجدهم فى بلاد المغرب، إلى الحد الذى قام فيه داعيهم هناك "أبو عبد الله الشيعى" بكتابتها على أفخاذ الخيول[١٥٩٧].

وفيما له صلة بالمنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، فمن الجدير بالذكر أنه عُثر فى حفائر الفسطاط على مجموعة من المنسوجات القطنية المطبوعة الواردة من بلاد الهند[١٥٩٨]، منها قطعة تنسب إلى القرن السادس أو السابع الهجرى/ ١٢-١٣م، عليها زخارف قوامها رسوم لبط يدور بانتظام حول دائرة، مع وجود عناصر نباتية تملأ الفراغ[١٥٩٩]. وتؤكد تلك القطعة وغيرها من المنسوجات الهندية التى عثر عليها فى مصر، ما سبقت أن أشارت إليه الدراسة من استيراد مصر فى العصر الفاطمى للمنسوجات الهندية[١٦٠٠]، وإن كان لم يتوافر لدى الباحث ما يدل على تأثير تلك المنسوجات فى المنسوجات الفاطمية، فإن ذلك ليس ببعيد. وذلك القول يمكن أن ينطبق أيضاً على المنسوجات التى استوردتها مصر من أرمينيا[١٦٠١]. أما فيما يتعلق بالمنسوجات الصينية، فعلى الرغم من توافر الأدلة التى تؤكد أيضاً إقبال الفاطميين على استيرادها[١٦٠٢]، فليس من اليسير تعيين قدر تأثيرها على المنسوجات الفاطمة، وإن كان ثمة إشارات تفيد أن الفاطميين أقبلوا على تقليد المنسوجات الحريرية الصينية، فأنتجوا فى دور طرزهم المنسوجات الحريرية ذات الألوان المتعددة واللامعة، والتى اشتهرت بها الصين. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قطعة من نسيج الحرير تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى، محفوظة فى متحف "بروكسل"، عليها زخارف قوامها صفوف من الطيور المتقابلة، تفصل بينها مراوح نخيلية، ويعنينا من أمر هذه القطعة بوجه خاص ألوانها التى وصفت بأنها من نوع غير عادى، إذ اشتملت على أشرطة أفقية من اللون الأزرق والأرجوانى والأصفر والأحمر[١٦٠٣] فى هيئة متحدة التشكيل، متأثرة فى ذلك بالمنسوجات الحريرية الصينية[١٦٠٤].

ب- الأبسطـــة :

الأبسطة "Carpets" هي كل ما يبسط على الأرض ويعنينا منها بشكل خاص نوعان. أولهما : الطنافس "Pile Carpets"، وهي الأبسطة ذات الخمل أو الوبر المنسوجة من الكتان والصوف والقطن والحرير، وثانيهما: الحصير، وهو ما ينسج من مواد خاصة كالبردي أو خوص النخيل والحلف وغير ذلك من أنواع القش[١٦٠٥].

١- وفيما يتعلق بالطنافس:

فقد وصلنا منها مجموعة لا بأس بها، تنسب إلى الفترة قيد البحث. وتبلغ تلك المجموعة قرابة السبعة عشرة قطعة، اثنتان منها تنسبان إلى العصر الأموي، وواحدة تنسب إلى العصر الفاطمي، أما الباقي فينسب إلى العصر العباسي. وعلى الرغم من أن تلك الطنافس نالت بالدراسة عناية العديد من العلماء[١٦٠٦]، فيبدو أن الحديث عن التأثيرات الفنية عليها شيء ليس بالهين، وربما يكمن ذلك في بساطة الزخارف التي على هذه المجموعة، ومن ثم فلم يتوافر فيها - إلى حد ما- أحد أهم العوامل المعينة في تتبع التأثيرات الفنية الوافد. وعلاوة على ذلك فإن تلك الطنافس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمواد الخام المنسوجة منها، وذلك بالإضافة إلى التصاقها الشديد بالأمور التقنية، وعلى الرغم من أن كليهما من الأمور التي يصعب الاختلاف عليها، فقد كانا من مواضع الشد والجذب بين بعض العلماء وخاصة فيما يتعلق بالناحية التقنية منهما.

وعلى أية حال فنظراً لوجود علاقات مشتركة بين معظم القطع موضع الدراسة، سواء من ناحية الزخارف الواردة عليها أو المواد الخام المنسوجة منها، أو التقنية المستخدمة فيها. فسوف نتناول تلك الطنافس كل على حدة، موضحين وباختصار زخارفها وموادها الخام وتقنيتها. ثم يتم بعد ذلك الإشارة إلى ما يمكن تتبعه من تأثيرات فنية عليها.

- <u>الطنفستان الأمويتان:</u>

(١) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٦٠٧]، خيوط السداة فيها من الكتان، واللحمة للنسيج التحتي من الكتان أيضاً. أما الوبرة فهي من خيوط الصوف المتصل السطح، وهذه الطنفسة من النوع غير المعقود، ولا يظهر عليها أية عناصر زخرفية فيما عدا كلمة مكررة مرتين محصورة بين مستطيلات منفصلة، ويظهر من هذه الكتابة داخل كل مستطيل الحرفين الأولين من كلمة "مصر" منفذان بالخط الكوفي المزوى (شكل ٤١١)، أما حرف الراء فهو غير واضح بسبب أطراف الخميلة ذات اللون الأزرق الغامق المسدلة على أطراف حرف الراء ذي اللون السمني، وبعد رفع الخملة المسدلة لوحظ أن حرف الراء ليس تام التقعير شأنه شأن الراء التي نراها على الفلوس الأموية ضرب "مصر". وترجع أهمية تلك الكتابة في أنها تشير إلى أن مصر كانت مركزاً لإنتاج الطنافس الإسلامية المبكرة[١٦٠٨].

(٢) جزء من طنفسة، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[١٦٠٩]، السداة فيها من خيوط الكتان غير المصبوغ ومبروم إلى اليسار (S) واللحمة من خيوط الكتان المصبوغ

ومبروم إلى اليسار (S) وهذه الطنفسة من النوع الوبرى المعقود. حسب طريقة العقدة التركية المعروفة باسم "جورديز"[١٦١٠]، ومن ثم فهى أقدم ما وصلنا من الطنافس الإسلامية ذات الخملة المعقودة. أما الزخارف التى عليها؛ فقوامها فى المتن "Field" جزء من طائر محور، هو أقرب إلى الطاووس، ومن أسفله سطر كتابى بخط كوفى نصه "لرحمن... بن سديج"، وأسفل هذه الكتابة شريط ضيق: عليه زخرفة قوامها حرف(T) قائماً أو مقلوباً بالتبادل: وأسفل هذا الشريط الحاشية "Border" وتحتوى على وريدات محورة متكررة[١٦١١] (شكل ٤١٢، لوحة ١١٣).

- **الطنافس العباسية:**

(٣) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦١٢]، السداة واللحمة من الكتان المبروم إلى اليسار (S)، والخميلة من الصوف المعقود من نوع عقدة "جورديز"، وقوام الزخرفة عليها شريط عريض به كتابة كوفية، تقرأ [بركة] كاملة [نعمة]"، محصور بين شريطين ضيقين مشغولين بصفين من حبيبات اللؤلؤ، ويعلو الشريط العلوى زخارف هندسية؛ قوامها أشكال معينات أو مسدسات[١٦١٣] (شكل٤١٣).

(٤) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦١٤] السداة من القطن غير المصبوغ والخيوط فيها مبرومة إلى اليمين (Z)، واللحمة أيضاً من القطن غير المصبوغ والمبروم إلى اليمين (Z). والعقد على خيوط اللحمة، وتظهر من الخلف صفوف العقد طولية بين خطوط السداة السميكة، والقطعة تمثل جزءاً من طنفسة صوف، وقوام زخارفها فى المتن أشكال هندسية نجمية متصلة الرؤوس بداخلها أشكال معينات، وبأعلى المتن شريط به نص كتابى "... الله [مما]"، يعلوه الحاشية وقوام زخرفتها أشكال هندسية أشبه بخلايا النحل[١٦١٥] (شكل ٤١٤).

(٥) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦١٦]، السداة واللحمة من خيوط الكتان المبروم إلى اليسار (S)، والعقد على اللحمة فى شكل حرف (U)، أما زخارفها فقوامها فى منتصف المتن؛ دائرة كبيرة بداخلها شكل نجمى فى مركزه دائرة، وبأعلى المتن نص كتابى بخط كوفى يقرأ : "....[مد ولأنبتت معشباً و]..."، وبأعلى النص شريط ضيق تزينه حبيبات اللؤلؤ، وفى أعلاه شريط واسع عليه زخارف هندسية من مثلثات كبيرة بداخلها مثلثات أصغر[١٦١٧] (شكل ٤١٥).

(٦) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦١٨]، وبمتنها نص كتابى بخط كوفى يقرأ: "... معشبا وخلد عل..."، وهذه الكتابة مماثلة للكتابة فى القطعة السابقة، مما دعا إلى القول بأن ناسج القطعتين شخص واحد، ويحد المتن من جهتين شريطان ضيقان مزينان بصفين من حبيبات اللؤلؤ، أما الحاشية فقوام زخرفتها شكل معين بأسفل منتصفه شجرة نخيل، يعلوها مجموعة دوائر متحدة المركز[١٦١٩] (شكل ٤١٦، لوحة ١١٤).

(٧) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦٢٠]. السداة من الكتان غير منتظم البرم، واللحمة من الكتان أيضاً مبروم إلى جهة اليسار (S) العقدة تظهر على

اللحمة مختفية من الظهر بين خيوط السداة الطويلة. أما الزخارف فقوامها فى المتن أشكال معينات كبيرة متصلة الرؤوس، وبداخلها معينات صغيرة. ويعلو المتن شريط عريض به نص كتابى بخط كوفى، أختلف فى قراءته. فقرأه البعض "[سنة] اثنتين و[مائة]". وقرأه البعض الآخر "[سنة اثنتين و [مائتين]". ويرى آخرون أنها تقرأ "[سنة] ست [ومائتين]"[١٦٢١]. [وبأعلى] الشريط السابق. شريط آخر عريض بداخله صفين من حبيبات اللؤلؤ[١٦٢٢] (شكل ٤١٧، لوحة ١١٥).

(٨) جزء من طنفسة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦٢٣]. السداة مجموعة من خيوط الكتان قوية وغير مبرومة. اللحمة كتان من خيوط مبرومة إلى اليسار (S) والعقدة على خيوط اللحمة. ويظهر من متن الطنفسة شكل مروحة نخيلية ووريدة رباعية البتلات، ويحيط بالمتن إطار به نص كتابى بخط كوفى يقرأ : "بسم الله بركة من الله مما..."[١٦٢٤] (شكل ٤١٨، لوحة ١١٦).

(٩) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦٢٥]، السداة واللحمة من الكتان المبروم إلى جهة اليسار (S)، وعلى هذه القطعة نص كتابى بخط كوفى يقرأ: "..... بن حبشى مولى أمير المؤمنين"[١٦٢٦] (شكل ٤١٩، لوحة ١١٧).

(١٠) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦٢٧] السداة واللحمة من الكتان، والبرم إلى جهة اليسار (S)، والعقدة على اللحمة، وقوام زخرفتها من أعلى شريط يشغله صفان من حبيبات اللؤلؤ، ثم يليه شريط عريض مزين بزخارف هندسية من خيوط متقاطعة تشكل هيئة مسدسات تحصر فى وسطها معينات، وبأسفل هذا الشريط شريط آخر يشغله صفان من حبيبات اللؤلؤ. وبطرفه شكل مربع[١٦٢٨] (شكل ٤٢٠، لوحة١١٧).

(١١) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١٦٢٩]، خيوط السداة من الكتان غير مجمع وغير مبروم، واللحمة من الكتان المبروم إلى جهة اليسار (S)، وقوام زخرفتها شريطان ضيقان من أعلى ومن أسفل ويشغل كلاً منهما صف من حبيبات اللؤلؤ، وفى الوسط شريط عريض يشغله أربعة صفوف من حبيبات اللؤلؤ[١٦٣٠] (شكل ٤٢١).

(١٢) جزء من طنفسة محفوظة فى "Röhss Museum" بمدينة جوتنبرج "Gothenbarg" بالسويد[١٦٣١]. وخيوط السداة واللحمة من القطن المبروم إلى جهة اليمين (Z)، الوبرة إما من الصوف، أو الصوف وقليل من القطن[١٦٣٢]. وقوام زخرفتها شريط عريض يحتوى على أشكال معينات متصلة الرؤوس بداخل كل منها معينات صغيرة، ويليه حافة ضيقة يشغلها صف من حبيبات اللؤلؤ (شكل٤٢٢).

(١٣) جزء من طنفسة محفوظة فى"National Museum" بمدينة استكهولم "Stockholm" بالسويد[١٦٣٣]. خيوط السداة واللحمة فيها من الكتان، والبرم إلى جهة اليمين (Z). والوبرة من الصوف[١٦٣٤]. أما زخارفها فقوامها فى المتن أشكال هندسية سداسية، ثم حاشية تشغلها أشكال معينات. ثم حافة يشغلها صف من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٢٣).

(١٤) طنفسة كاملة تقريباً محفوظة فى متحف المنسوجات بواشنطن[١٦٣٥]، وهى طنفسة من النوع الوبرى غير المعقود، وخيوط السداة فيها من الكتان، واللحمة غالباً من الصوف مع قليل من الكتان فى الحافة، أما الزخارف فقوامها منطقة مربعة فى المنتصف، عليها زخارف غير واضحة بسبب التلف، وإن كان فى الغالب زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية، ويحيط بهذا المربع إلى الخارج صف من الشرافات المسننة، ثم إطار عريض مشغول بنص كتابى بخط طوفى يقرأ: "بسم الله بركة من الله مما عمل[١٦٣٦] [فى] طراز أخميم سنة ثلث ومائتى"[١٦٣٧]، وبخارج هذا النص حاشية تبقى منها جانب واحد عليه زخارف قوامها صفان من حبيبات اللؤلؤ (شكل ٤٢٤).

(١٥) جزء من طنفسة محفوظة فى متحف المنسوجات بواشنطن[١٦٣٨]، وهى من النوع ذى الخملة المعقودة، والعقدة فيها على خيوط اللحمة[١٦٣٩]، وهى مشابهة للقطعة السابقة من حيث التصميم العام للزخارف، حيث المساحة الوسطى المحاطة بنص كتابى بخط كوفى، يحيط به إطار من أعلى على هيئة السبعات والثمانينات المتصلة، وفى الجانبين صف من المعينات المتصلة الرؤوس، ويحيط بالحافة صف من حبيبات اللؤلؤ[١٦٤٠].

(١٦) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف المنسوجات بواشنطن[١٦٤١]، من نفس نوع القطعة السابقة، وبنفس الأسلوب التقنى، ومشابهة لها كذلك من حيث التصميم العام للزخارف: نفس المساحة الوسطى المحاطة بالنص الكتابى ذى الخط الكوفى، والذى ظهر عليه بوضوح كلمة "مصر" ويحيط بالنص الكتابى إطار عريض، ثم صف من حبيبات اللؤلؤ[١٦٤٢].

• **الطنفسة الفاطمية:**

(١٧) جزء من طنفسة محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهى من النوع ذى الخملة المعقودة، والعقدة فيها مربوطة حول خيط واحد من خيوط السداة، والقطعة تزينها زخارف تشبه الدنتلة وشريط من المثلثات والأقراص المستديرة، وعليها شريط من الكتابة الكوفية والتى تظهر حروفها بشكل أكثر تطوراً من الحروف فى العصر العباسى، ومن ثم نُسبت القطعة إلى العصر الفاطمى، فى القرنين ٥-٦هـ/ ١١-١٢م[١٦٤٣].

وبعد هذا العرض الموجز لقطع الطنافس التى وصلتنا من الفترة قيد البحث؛ فسوف نتتبع ما يمكن أن يدلى به فيما يتعلق بالتأثيرات الفنية الوافدة عليها، سواء من حيث الزخارف أو المواد الخام أو طريقة الغزل، أو الأسلوب التقنى المستعمل فيها.

ولعل أهم ما يلفت النظر فى زخارف هذه الطنافس أنها اقتصرت - عدا واحدة- على الزخارف الهندسية والنصوص الكتابية، وربما كان فى تلازم هذين النوعين من الزخارف فى تلك الطنافس؛ أن مقتنيها ممن يؤثرون البعد على استعمال رسوم الكائنات الحية فى مقتنياتهم؛ أياً كان الهدف من ذلك سواء أكان دينياً أو اجتماعياً أو غير ذلك.

ومن ناحية أخرى فإن زخارف الطنفسة الأموية، التى وردت عليها رسوم الكائنات الحية، كانت وثيقة الصلة بالرسوم والزخارف المعاصرة، حيث إن رسم الطائر عليها- والمرجح أنه كان طاووساً- (شكل ٤١٢، لوحة ١١٣)، قريب فى هيئة من بعض الرسوم

المشابهة التى وردت على المنسوجات المصرية فى عصر الانتقال[١٦٤٤]. ومن الجدير بالذكر أن رسوم الطواويس هذه كانت من العناصر الزخرفية المعروفة فى الفن الساسانى، والفن البيزنطى والقبطى[١٦٤٥]. ومن ناحية أخرى فمن بين الزخارف الواردة على هذه الطنفسة، زخرفة على هيئة حرف (T) قائماً أو مقلوباً بالتبادل (شكل ٤١٢)، وهذا العنصر الزخرفى يذكرنا بشارة المسيحية المحورة التى ظهرت على الدنانير البيزنطية الإسلامية التى ضربت خلال تعريب السكة على يد الخليفة عبد الملك بن مروان بين سنة ٧٤هـ و ٧٧هـ، حيث حذف الفنان رأس الصليب فأصبح على هيئة حرف (T). ومن ناحية أخرى فإن الوريدات التى ظهرت على هذه الطنفسة ذات صلة بالزخارف الهلينستية التى نفذت على المنسوجات المعاصرة فى مصر[١٦٤٦].

وإذا كانت زخارف تلك القطعة الأموية ذات صلة وثيقة بالزخارف الأموية المعاصرة، فإن زخارف الطنافس العباسية جاءت متواكبة أيضاً مع الزخارف على بعض التحف المصرية المعاصرة من ناحية، كما أنها ذات صلة وثيقة بفنون سامراء من ناحية أخرى، حيث وجدت منفذة على الجدران، وكذلك على بعض الفنون التطبيقية. فقد لوحظ أن الزخارف التى على هيئة شبكة المعينات كانت من أهم العناصر الزخرفية المنفذة على هذه الطنافس العباسية (الأشكال ٤١٧، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٣)، ومثل هذا النوع من الزخارف عُرف فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى المصرى المعاصر (الأشكال ٨٩- ٩١). والحق أنه كان شائعاً كل الشيوع فى سامراء، حيث وصلنا نماذج عديدة منه سواء فى الزخارف المحفورة على الجص[١٦٤٧] (الأشكال ٤٢٥- ٤٢٧) أو المرسومة عليه بالألوان المائية[١٦٤٨].

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت على بعض هذه الطنافس العباسية تقسيمات هندسية قوامها أشكال نجمية وسداسية (الأشكال ٤١٣- ٤١٥، ٤٢٣)، ومثل هذه التقسيمات والأشكال كانت من الظواهر الزخرفية الملموسة فى رسوم سامراء الجصية[١٦٤٩]. ولعل أهم ما يلفت النظر فى زخارف الطنافس العباسية أن حبيبات اللؤلؤ كانت أكثرها تمثيلاً (الأشكال ٤١٣. ٤١٥- ٤١٧، ٤٢٠، ٤٢٤)، وعلى الرغم من أن زخرفة حبيبات اللؤلؤ ذات أصل ساسانى، فيمكننا وباطمئنان أن ننسب ظهورها المكثف فى الفنون المصرية العباسية بوجه عام وعلى تلك الطنافس بوجه خاص، إلى التأثر بفنون سامراء، إذ كانت تلك الزخرفة شائعة فيها إلى أبعد حد، خاصة فى حليات جدرانها سواء المرسومة بالألوان المائية أو المحفورة على الجص، بل ومن الجدير بالذكر أن أسلوب تنفيذ زخارف حبيبات اللؤلؤ فى الطنافس العباسية جاءت على نفس هيئة تمثيلها فى الزخارف المحفورة على الجص فى سامراء، إذ كانت على هيئة حبيبات المسبحة داخل إطارات ضيقة تحيط بالمساحات العريضة المشتملة على الزخارف الرئيسية[١٦٥٠].

ومن الجدير بالذكر أن "Lamm" قد اتخذ زخارف بعض هذه الطنافس العباسية- التى عثر عليها فى مصر- بالإضافة إلى المواد الخام المنسوجة منها، قرينة على أنها غير مصرية الأصل؛ وأنها مستوردة من الخارج، حيث يرى أن تصميم هذه الطنافس أقرب بلا شك إلى الفن العراقى (وبالتأكيد الساسانى) من الفن المصرى: فصفوف حبيبات اللؤلؤ فيها

مطابقة للزخارف الساسانية، كما أن تصميم المعينات بها متماثلة مع رسوم سامراء[١٦٥١]. ومن ناحية أخرى فقد أشار إلى بعض الأدلة التى تفيد بوجود صناعة الطنافس فى العراق، وأسهب فى توضيح ازدهار صناعة الطنافس فى إيران، وخرج بنتيجة تفيد باحتمال استيراد هذه الطنافس من إيران[١٦٥٢].

وعلى الرغم من احتمال أن تكون بعض هذه الطنافس التى عُثر عليها فى مصر مستوردة من العراق أو إيران[١٦٥٣]، فيبدو أنه من الصعب اتخاذ الزخارف الواردة عليها قرينة على ذلك، إذ أن مثل هذه الزخارف كانت شائعة التمثيل فى الفنون المصرية وخاصة الطولونية منها، حيث كانت مشبعة بالتأثيرات العراقية السامرائية- كما سبقت الإشارة فى غير موضع- ولكن الاعتقاد بعدم مصرية بعض هذه الطنافس بناءً على المادة الخام المنسوجة بها، تعد من القرائن القوية التى ربما تدعم احتمال كون هذه الطنافس مستوردة من الخارج، وإن كان من الصعب القطع بوجه حاسم فى هذا الشأن، كما سيتبين عند دراسة المادة الخام فى هذه الطنافس.

أما فيما يتعلق بالكتابات المنفذة على هذه الطنافس المبكرة، فقد لوحظ أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمميزات الكتابات الحجازية، أو بمعنى آخر المشبعة بالتأثيرات النبطية. وهى نفس المميزات التى سبق ذكرها عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على كتابات شواهد القبور المصرية. ومن هذه التأثيرات النبطية التى نجدها فى كتابات هذه الطنافس، خلو الحروف من الإعجام (الأشكال ٤١١- ٤٢٤)، واسقاط ألفات المد، كما هو الحال فى كلمة "الرحمن " (شكل ٤١٢)، وفى هيئة كتابة حروف "الحاء" وأخواتها؛ كما هو فى كلمات "الرحمن، سديج" (شكل ٤١٢)، و "حبشى" (شكل ٤١٩). كما نجد التأثيرات النبطية أيضاً فى تزويد "الألفات" المبتدئة بعقف متجه إلى اليمين بأسفل نهاية الحرف؛ كما هو الحال فى كلمة "الله " (شكل٤١٤)، و "اثنتين " (شكل ٤١٧) و"الله" (شكل ٤١٨)، و"أمير" و"المؤمنين" (شكل ٤١٩) و"الله"و "طراز" و "أخميم" (شكل ٤٢٤). كما كتبت حروف "الدال" و "الكاف" بهيئة متشابهة، كما هو الحال فى الكلمات "سديج " (شكل ٤١٢)، و"بركة" (شكل٤١٣)، و"مد" (شكل ٤١٥)، و "خلد" (شكل ٤١٦)، و "بركة" (شكل ٤١٨)، و"بركة" (شكل ٤٢٤)، وذلك يعد أيضاً من سمات الكتابات النبطية. كما نجد هذه التأثيرات أيضاً فى إسقاط بعض الحروف القائمة عن مستوى السطر؛ كما هو فى كلمات "معشباً" (شكل ٤١٥)، و "معشباً" و"عل" (شكل ٤١٦)، و"مائتى" (شكل ٤٢٤). ونجد التأثيرات النبطية كذلك فى طريقة رسم حرف "الياء" النهائية بصورة راجعة؛ كما هو الحال فى كلمتى "فى" و"مائتى" (شكل ٤٢٤).

ومن الجدير بالذكر أن هذه الكتابات ذات التأثيرات النبطية، أو إن شئنا الدقة الكتابات ذات الخصائص الحجازية، وجدت ممثلة خير تمثيل، على تلك الطنفسة التى عثر عليها فى "أخميم" بصعيد مصر (شكل ٤٢٤). وإذا كانت هذه الطنفسة المؤرخة بعام (٢٠٣هـ/ ٨١٨-٨١٩م) تعد من أهم وأنفس الوثائق فى تاريخ صناعة النسيج الإسلامى المبكر، نظراً لاحتوائها على كتابات تشير إلى مكان عملها؛ "مما عمل فى طراز

أخميم"[1654]. فإنها تشكل أيضاً بالنسبة لنا وثيقة ذات دلالات خاصة سواء من الناحية التاريخية أو الفنية. فإذا كان يصعب رد صناعة تلك الطنفسة العزيزة إلا لنساجي أخميم- ليس من المهم أن نسأل ما إن كانوا محتفظين بعقيدتهم المسيحية أم اعتنقوا الدين الإسلامي- ذلك الإقليم ذو الشهرة الواسعة في صناعة المنسوجات- فإن براعة تنفيذ الكتابات على هذه الطنفسة؛ رغم صعوبة تنفيذها على مثل هذا النوع من الفنون[1655]، بالإضافة إلى تشبعها بمميزات الكتابات الحجازية. لهو أكبر دليل على تغلغل العناصر العربية في ذلك الإقليم من ناحية، ودورهم الفنى الملموس من ناحية أخرى. إذ يصعب الاعتقاد أن منفذى هذه الكتابات- بما عليها من مميزات حجازية. وخلوها من الأخطاء الكتابية- قد أتموها بشكل عشوائى أو نقلوها عن نماذج أخرى، بل من المرجح أنهم استرشدوا فى ذلك ببعض العرب الذين فطموا على تلك الكتابات العربية. وإذا أضفنا إلى ما تقدم خلو هذه الطنفسة من رسوم الكائنات الحية، وتوافق زخارفها مع ذوق العرب المسلمين، لأدركنا أن احتمال التأثير العربى وارد فى هذا المجال، بل وليس من المستبعد أن يقوم صناع مثل تلك الطنافس: بالاستعانة ببعض العرب؛ ويوكلوا إليهم العمل فى تصميم بعض هذه الزخارف وخاصة الكتابية منها، وإذا كنا لا نملك الدليل الذى يدعم هذا الرأى. فإننا نملك من الأدلة ما يؤكد بازدهار صناعة المنسوجات فى الجزيرة العربية- خاصة فى اليمن والحجاز- وأن هذه الصناعة كانت قائمة بلا شك على أكتاف هؤلاء العرب، بل إن دور عرب اليمن كان ملموساً فى ازدهار وتطور صناعة النسيج بالكوفة فى أوائل العصر الإسلامى، وذلك على إثر انتقالهم من موطنهم الأصلى واستيطانهم بها[1656]. وربما فيما تقدم ما يجعلنا نتساءل- على استحياء- هل قام بعض العرب النازحين من اليمن أو الحجاز بالعمل فى مصانع إنتاج المنسوجات والطنافس الخاصة بالأقباط، كطراز أخميم على سبيل المثال؟!

أما وإن انتقلنا إلى المواد الخام التى صنعت منها هذه الطنافس، فقد لوحظ أن خيوط السداة واللحمة كانت فى أكثرها من الكتان، أما الخملة فكانت من الصوف[1657]، والقليل منها كانت خيوط السداة واللحمة من القطن والخملة من الصوف[1658]، وقد رجح "Lamm" نسبة القطع المستخدم فيها الكتان إلى مصر، بينما يرى أن ما استخدم فيه القطن فهو من صناعة غير مصرية ومستوردة من الخارج[1659]، خاصة أن تصميمها الزخرفى تغلب عليه المسحة العراقية أو الإيرانية[1660]. وإذا كانت قد سبقت الإشارة إلى أن نسبة هذه القطع إلى غير مصر بناء على الزخارف، أمر يصعب الأخذ به، فإن نسبتها إلى غير مصر بناءً على المواد الخام المستعملة فى نسجها، هو أمر غير محسوم أيضاً، رغم اتفاق الباحث مع وجاهته، وربما الذى يدعونا إلى التمهل فى الجزم بنسبة القطع القليلة التى استخدم فيها القطن لغير مصر. ما سبقت أن أوردته الدراسة من أدلة ترجح أن القطن لم يكن غريباً على مصر خاصة بعد دخول العرب إليها، بل وعلى أقل تقدير كانت تستورده من مراكز زراعته فى العراق وإيران واليمن[1661]، ومن ثم يستعمل فى نسج الأقمشة والطنافس.

أما من ناحية غزل خيوط تلك الطنافس، فقد لوحظ أن بعضها كان مبروماً، إلى جهة

اليسار(S)[١٦٦٢]، والبعض الآخر كان مبروماً إلى جهة اليمين (Z)[١٦٦٣]. وقد سبقت الإشارة إلى أن الأسلوب المصرى الصميم فى برم الخيوط هو البرم جهة اليسار (S)، وأن أسلوب البرم إلى جهة اليمين (Z) ظهر فى مصر خلال العصر العباسى، خاصة بعد مجئ أحمد بن طولون إليها[١٦٦٤]. وهو أمر أكدته الأدلة المادية فى الأقمشة المصرية، كما تؤكده أيضاً الطنافس موضع البحث، إذ أن البرم إلى جهة اليمين (Z) ظهر إلى جانب البرم إلى جهة اليسار (S) فى الطنافس العباسية.

ومن الجدير بالذكر أنه لوحظ أن طنفستين من الطنافس العباسية التى دخل القطن فى نسجها[١٦٦٥]، قد تميزتا بالبرم إلى جهة اليمين (Z)، وتلازم خامة القطن مع البرم إلى جهة اليمين (Z) فيهما، ربما كانا قرينة على ما ذهب إليه "Lamm" من أنهما من القطع المستوردة من الخارج. وإن كان الأصل المصرى لهما لايزال قائماً وذلك فى ضوء ما إن ثبت صحة الاعتقاد بأن القطن كان من المواد الخام المتوافرة فى مصر خلال هذه الفترة، كما أن البرم إلى جهية اليمين (Z) كان مستخدماً فى المنسوجات العباسية بمصر كما سبقت الإشارة، وذلك بتأثير من العراق على الأرجح.

وأخيراً فقد لوحظ أن بعض تلك الطنافس الإسلامية المبكرة من النوع ذى الخملة غير المعقودة وبعضها الآخر من النوع ذى الخملة المعقودة[١٦٦٦] على السداة أو ملتفة حول اللحمة.

ويعنينا بوجه خاص تناول ذلك النوع ذى الخملة المعقودة، وعلى الرغم من اختلاف الآراء حول أصل موطن هذا النوع من الطنافس فقد بات من المتفق عليه أن أصل موطنه هو التركستان الصينية بآسيا الوسطى، حيث عثر فى منطقة "طرفان" على قطع صغيرة من الطنافس ترجع إلى المدة الواقعة بين القرنين الثالث والسادس الميلادى، وكانت الخملة فيها مكونة من خصل من الصوف معقودة حول خيوط السداة[١٦٦٧]. وهى نفس الطريقة التى اتبعت فيما بعد فى عمل الطنافس الإسلامية المختلفة فى العصور الوسطى من تركية وإيرانية وقوقازية ومصرية وهندية وأندلسية[١٦٦٨].

ومما استرعى انتباه أحد العلماء أن بعض قطع الطنافس الإسلامية المبكرة التى عُثر عليها فى الفسطاط، ومنها إحدى القطعتين الأمويتين[١٦٦٩] كانت من النوع ذى الخملة المعقودة حول خيوط السداة، أى أنها تسير حسب الطريقة التى اتبعت فى منطقة "طرفان" بالتركستان الشرقية، وفى محاولة منه لتفسير ذلك تساءل عما إن كانت مثل هذه القطع مستوردة ولم تصنع فى مصر، إذ أن العثور عليها فى الفسطاط لا يقطع بمصريتها، ولكن اتضح من خلال زخارفها وكتاباتها وألوانها أنها مصرية بدون شك، وقد دعته تلك النتيجة إلى أن يتساءل مرة أخرى عما إن كان قد جاء إلى مصر فى أوائل العصر الإسلامى من أواسط آسيا من يحذق صنع الطنافس وعمل الخملة على السداة ونشر هذه الصنعة فى البلاد، ثم أقبل بعض المصريين على استعمالها؛ حيث وجدوها أيسر وأسهل من طريقتهم القديمة فأقبلوا عليها بالتدريج حتى طغت على طريقتهم القديمة وحلت محلها[١٦٧٠].

وواقع الأمر أن احتمال وفود بعض صناع الطنافس من أواسط آسيا إلى مصر فى

العصر الأموى هو أمر وارد، كما أن احتمال انتقال هذه الطريقة من أواسط آسيا عن طريق بعض الصلات الحضارية الأخرى بين الأمويين وتلك المنطقة هو أمر وارد أيضاً، وقد مر بنا ما كان من صلات وثيقة بين الأمويين ومنطقة آسيا الوسطى[١٦٧١]. ولكن فى نفس الوقت يجب أن نقر بصعوبة الأخذ بهذا الرأى إذ ينقصه الدليل الذى يؤيده.

ومن الأمور الجديرة بالاهتمام أن بعض قطع الطنافس موضع الدراسة[١٦٧٢] اتبعت طريقة العقدة التركية المعروفة باسم "جورديز" أى أنها عقدة تلتف حول سداتين (شكل ٤٢٨)؛ وأن القاسم الأكبر من الطنافس العباسية كانت العقدة فيها تلتف حول اللحمة فى شكل حرف (U)[١٦٧٣]، ومن المعتقد أن هناك ارتباطاً بين هذه العقدة والعقدة الأسبانية التى تلتف حول سداة واحدة[١٦٧٤] (شكل ٤٢٩ أ. ب). ومن المعروف أن الطنافس فى أسبانيا اختصت بنوع معين من العقد، أصطلح على تسميته بالعقدة الأسبانية "The Spanish Knot"[١٦٧٥]، وهى تختلف عن العقدة التركية "جورديز" (شكل ٤٢٨)، وعن العقدة الفارسية "سنا" (شكل ٤٣٠)، فى أن الخصل فيها - الأسبانية- تعقد على خيط واحد من خيوط السداة - كما سبقت الإشارة- فى حين أنها تعتقد على خيطين متجاورين من هذه الخيوط فى كل من العقدة التركية والفارسية[١٦٧٦].

وإذا كان من الثابت أن هناك علاقة بين طريقة عمل عقد بعض الطنافس العباسية- التى عُثر عليها بالفسطاط- مع العقدة الأسبانية، فقد لوحظ أن تلك العلاقة لم تقتصر على الناحية التقنية بل تعدتها أيضاً إلى الناحية الزخرفية. ولكن أقدم ما وصلنا من الطنافس الأسبانية تنسب إلى القرن السادس- السابع الهجرى/١٢-١٣م[١٦٧٧]، كما يلاحظ أن الطنافس الأسبانية التى تُعرف باسم الزهرة والقلعة "Flower and Castle" أو كنيس اليهود "Synagogue"، والتى تؤرخ بالقرن الثامن الهجرى/ ١٤م، ولها إطار خارجى بن صفان من حبيبات اللؤلؤ[١٦٧٨] بنفس الأسلوب الذى وجد فى بعض قطع الطنافس العباسية. (الأشكال ٤٣٠-٤٢٤). كما لوحظ أن لطنفسة "السيناجوج" إطار عبارة عن شريط يحتوى على كتابة بخط كوفى، وهو نفس الأسلوب الذى وجد فى طنفسة مصرية محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك[١٦٧٩] تنسب إلى العصر الفاطمى[١٦٨٠].

وعلى الرغم من الارتباط الشديد بين الطنافس العباسية التى عثر عليها فى الفسطاط. مع الطنافس الأسبانية سواء من ناحية التقنية أو الزخرفية، فقد أختلفت آراء العلماء اختلافاً بيناً فى تفسير ذلك الارتباط، وإلى من يرجع فضل التأثير فى الآخر، والحق أن ما ذكره "عبد الرحمن فهمى" فى هذا الشأن خير دليل على صعوبة الجزم فى تلك القضية، حيث ذكر: "وسيظل الارتباط بين سجاجيد الفسطاط والسجاجيد الأسبانية فى حاجة إلى تفسير أسباب قيامه"[١٦٨١].

وقد تناول "جمال محمد محرز" إشكالية الارتباط بين الطنافس المصرية والطنافس الأندلسية وذكر أن قطع الطنافس التى عُثر عليها فى الفسطاط والموزعة بين متحف الفن الإسلامى ومتحف المتروبوليتان بنيويورك ومتحف النسيج بواشنطن، "ينسب ما هو محفوظ منها فى المتحفين الأولين إلى مصر فى العصر الفاطمى"[١٦٨٢]، وهو قول مخالف

لآراء العلماء التى تناولت تلك القطع، إذ أنهم لم ينسبوا سوى قطعة متحف المتروبوليتان إلى العصر الفاطمى، بينما قطع المتحف الإسلامى نسبت إلى العصر العباسى عدا قطعتين نسبتا إلى العصر الأموى[١٦٨٣]. وإذا كان اختلاف تأريخ تلك الطنافس أمراً وارداً، فإن "جمال محمد محرز" قد ذكر بعد إشارته السابقة مباشرة، أنه: "فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة عليها تاريخها، غير أن رقم المئات غير تام، ولكن يتضح من نوع الخط أن تاريخها هو سنة ٢٠٢هـ (٨١٧-٨١٨م) وليس ١٠٢هـ"[١٦٨٤]. أى أنه أقر بذلك أن قطعة متحف الفن الإسلامى السابقة من العصر العباسى، عكس ما ذكره آنفاً بأن جميع قطع متحف الفن الإسلامى تُنسب إلى العصر الفاطمى.

ومن ناحية أخرى فيشير "جمال محمد محرز" إلى أن "كونل" ذهب أخيراً إلى نسبة ما هو محفوظ من هذه القطع فى متحف النسيج بواشنطن إلى الأندلس فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م، ورأى- أى كونل- أن القطع التى بمتحف القاهرة مستوردة من الأندلس. ويذكر أنه لايتفق مع "كونل" فيما ذهب إليه وذلك للاختلاف الواضح بين قطع متحف الفن الإسلامى وقطع متحف النسيج بواشنطن، إذ أن خيوط اللحمة والسداة فى قطع متحف القاهرة صنعت من الكتان فى حين صنعت هذه الخيوط فى طنافس متحف النسيج بواشنطن من الصوف[١٦٨٥]. وإذا كان هذا التبرير منطقياً فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن إحدى الطنافس المؤكد نسبتها إلى مصر فى هذا العصر العباسى "مما عمل فى طراز أخميم سنة ثلث ومائتى"[١٦٨٦] كان الصوف هو المادة الرئيسية فى خيوط لحماتها، وعلاوة على ذلك فإن الصوف كان مستعملاً فى وبرة تلك الطنافس المصرية، وليس هناك ما يمنع استعماله فى خيوط السداة واللحمة فيها وفى غيرها من الطنافس.

وعلى أية حال فقد حاول "جمال محمد محرز" جاهداً أن يثبت "فضل مصر على صناعة السجاد بأسبانيا" فى مقالة موجزة بنفس هذا العنوان، وعلى الرغم من أن الباحث لايجد غضاضة فى احتمال ما ذهب إليه "جمال محمد محرز" فإنه يرى أن ذلك الموضوع من الأهمية بحيث يصعب التصدى له فى مقالة موجزة للغاية، ربما إن جاز القول "موجزة إيجازاً مخلاً". ومما ذهب إليه أن أصل العقدة الأسبانية إنما هو مصر، وقد انتقلت إلى الأندلس حين أقطع الوالى "أبو الخطار حسام الدين بن ضرار الكلبى" فى عام ١٢٥هـ/ ٧٤٢م إقليم "تدمير" إلى بعض المصريين؛ الذين قاموا بتعليم أهله صناعة السجاد[١٦٨٧]. ولكن ليس فيما ساقه من أدلة ما يدعم تلك النتيجة- الخطيرة- التى ذهب إليها، إذ اكتفى بالإشارة إلى تأثر زخارف بعض قطع المنسوجات الأموية الأندلسية- كمئزر الخليفة هشام الثانى المؤيد- بزخارف المنسوجات الفاطمية، ويرى أن مصادر هذا التأثير إما تقليد التحف المصرية التى كانت تصل إلى الأندلس، أو انتقال الصناع المصريين إلى هناك[١٦٨٨]. ثم أشار بعد ذلك إلى ما ذكره المؤرخون من ازدهار صناعة الأبسطة فى مصر خلال العصر الفاطمى[١٦٨٩].

ولكن يبدو أنه من الصعب الاعتقاد بأن طريقة العقد انتقلت من مصر فى سنة ١٢٥هـ/٧٤٢م إلى الأندلس بدون أى دليل تاريخى أو مادى يدعمها، ثم محاولة تأكيد الأثر

المصرى بالقفز إلى أدلة ترجع إلى العصر الفاطمى. وربما يزيد من الأمر صعوبة أن "جمال محمد محرز" اعتبر أن ما عثر عليه من طنافس فى الفسطاط إنما يرجع إلى العصر الفاطمى.

وعلى أية حال فإن كان من الثابت بحق أن التأثير الفاطمى ظاهر فى الفنون الأموية بالأندلس، وأن بعض الصناع المصريين انتقلوا من مصر إلى الأندلس، وأن صناعة الطنافس كانت مزدهرة فى مصر خلال العصر الفاطمى. فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن التأثير الأموى الأندلسى كان واضحاً وجلياً فى شتى أنواع الفنون الفاطمية، كما أن انتقال فنانين من الأندلس إلى مصر فى العصر الفاطمى هو أمر لاشك فيه، أما بالنسبة لصناعة الطنافس فى الأندلس. فإذا كان "جمال محمد محرز" اعتبر ما ذكره "اليعقوبى" من مدح لأبسطة أسيوط. وما ذكره "المقريزى" من أن أبسطة القلمون كانت من بين مفروشات القصر الفاطمى، دليلاً على ازدهار تلك الصناعة فى مصر خلال العصر الفاطمى. فإن المصادر التاريخية كما يشير "محمد عبد العزيز مرزوق" قد أسهبت فى التأكيد على ازدهار تلك الصناعة فى الأندلس أيضاً، فقد ذكر - على سبيل المثال "ابن حوقل"، أنه كان يصنع بالأندلس أحسن أنواع الطنافس المحفورة[١٦٩٠]، كما ذكر "ياقوت الحموى" أنه كان ينسب إلى بسطة - بغرناطة- المصليات البسيطة، وذكر "الحميرى" أنه كان يصنع فى مدينة بسطة، الأبسطة المصنوعة من الديباج الذى لا نظير له، كما ذكر أن الأندلسيين فى مدينة مرسية كانوا يصنعون بسطاً غالية وجميلة، وأن لأهل مرسية مهارة لا تُبارى فى عمل وزخرفة هذه البسط، وقد وصف لنا "المقرى" هدية بعث بها الناصر إلى أحد الأمراء بأنها كانت تحتوى على ثلاثين بساطاً من الصوف كل منها عشرون ذراعاً من ألوان مختلفة، ومائة قطعة من المصليات من أنواع مختلفة، كما أشار نقلاً عن "ابن سعيد" إلى نسج أهل الأندلس للأبسطة التى كانت تُعمل فى مدينة تنتالة- بمرسية- وكانت تباع فى بلاد الشرق بأثمان مرتفعة[١٦٩١]. وهى إشارات تؤكد ازدهار صناعة الطنافس ذوات الخمل، الجديرة بأن يهديها خلفاؤهم -كالناصر- أو تصدر إلى مناطق الشرق وتباع هناك بأثمان مرتفعة[١٦٩٢].

وبالإضافة إلى ما سبق وما وصلنا ويفيد بتصدير الأندلس للأبسطة -غالباً طنافس- إلى مناطق الشرق الإسلامى، فإن المصادر التاريخية المصرية أكدت على أن من بين ما كان يفرش للخلفاء الفاطميين البسط الأندلسية[١٦٩٣]، وهى لاشك طنافس. بل وهناك ثمة إشارة تفيد بأن الخلفاء الفاطميين فىمصر، كانوا يختارون مما يرسلوه من هدايا إلى الملوك والعظماء، السجادة القطيفة والحرير الأندلسى[١٦٩٤]، ومن المرجح أن هذا السجاد القطيفة هو ما ذكره "ابن حوقل" باسم "الطنافس المحفورة". التى اشتهرت الأندلس بصناعة أحسن أنواعه[١٦٩٥].

وربما فيما تقدم من أدلة ما يعيننا على القول إنه إن كان هناك فضل لمصر على صناعة الطنافس فى الأندلس، فيجب أن يؤخذ فى الاعتبار احتمال وجود فضل أيضاً أو تأثير من صناعة الطنافس فى الأندلس على مصر[١٦٩٦].

٢- أما فيما يتعلق بالحصير:

فبالإضافة إلى الأنواع التي كانت تصنع منه محلياً، فقد أقبلت مصر على استيراد بعض أنواعه الغالية التي اشتهرت بصناعته بعض المناطق الخارجية، كما عملت دور الطراز المصرية على تقليد تلك الأنواع المستوردة من الخارج.

وتعد مدينة عبدان[١٦٩٧] من أهم مراكز انتاج الحصير، ونسبت إليها الحصر العبدان، التي كانت لها شهرة خاصة[١٦٩٨]، وأقبلت مصر على استيراده وتقليده بها[١٦٩٩].

كما اشتهرت أيضاً مدينة طبرية[١٧٠٠] بصناعة الحصير الجيد وخاصة حصير الصلاة، الذي كان يمتاز بارتفاع ثمنه[١٧٠١]. ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قطعة من الحصير، محفوظة في متحف بناكي، عليها نص كتابي يقرأ: "بركة كاملة ونعمة شاملة وسعادة متواصلة لصاحبه مما أمر بعمله في طراز الخاصة بطبرية"[١٧٠٢]. وبالإضافة إلى ما في هذا النص من أهمية توضح أن الحصير كان من ضمن المواد الخام، التي كانت تنسج في مصانع الطراز الخاصة، فإن أسلوب الخط على هذه الحصيرة يشبه إلى حد كبير أسلوب الخط، على قطعة من النسيج، محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة، ترجع إلى أوائل العصر الفاطمي، وعليه فقد رُجح نسبة تلك الحصيرة الطبرية إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/١٠م[١٧٠٣].

ومن أنواع الحصير التي عرفتها مصر في العصر الفاطمي أيضاً الحصر السامانية، والتي ربما تنسب إلى محلة سامان في أصفهان، أو إلى قرب سامان بسمرقند[١٧٠٤]، وقد وصلنا ما يفيد أنه أخرج من القصور الفاطمية أثناء الشدة المستنصرية، أعداداً هائلة من الحصر السامانية المطرزة بالذهب والفضة، وغير المطرزة وعليها شتى أنواع الرسوم من طيور وفيلة وغير ذلك[١٧٠٥].

ومن الجدير بالذكر أن الحصر السامانية كان يقبل على تقليدها في بعض المناطق، حيث أشار "الإدريسي" عند حديثه عن مدينة طبرية، أنه كان يعمل بها من الحصر السامانية كل عجيبة، وندر ما كان يصنع مثلها في بلد من البلاد المعروفة[١٧٠٦].

هوامش الفصل الأول

المبحث الأول:

١- عن صعوبة دراسة الخزف وأسباب ذلك. انظر: زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر. ص١٠٠، كنوز الفاطميين، ص١٤٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص.ص ٥٠-٥٢. الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص٩٩؛ سعاد ماهر: بحث بعنوان "خزف الرقة"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٥م، ص١٠٩؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص١٠٤، ١٠٥.

٢- للاستزادة. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٧٠؛ محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١٠٣؛ أبو الفرج العش: بحث بعنوان "الزجاج السوري المموه بالمينا والذهب في العصر الوسيط"، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد السابع عشر، الجزءان الأول والثاني، المديرية العامة للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية ١٩٦٧م، ص٤؛ ثروت عكاشة: الفن المصرى القديم-٢- ص١٠٥٠: علام محمد علام: الخزف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون، ص٩.

٣- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص٥٢٦.

٤- هناك خلاف حول موطن ابتكار الزجاج فنسب في بعض الأحيان إلى سوريا ونسب إلى مصر أو العراق في أحيان أخرى، وسوف يشار إلى ذلك عند دراسة التأثيرات الفنية على الزجاج.

٥- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص٢.

٦- نقراطيس: بلدة تقع على الجانب الغربي من الفرع الكانوبي من النيل، وتقوم على أنقاضها نقرش وكوم حعيف قرب الإسكندرية الحالية. عبد العزيز صالح: الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، مصر والعراق، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٨١.

٧- بوزنر، ج: المرجع السابق، ص٢٥٣. ومن الجدير بالذكر أن الخزف الذى عثر عليه في مصر ويرجع إلى العصر البطلمي تظهر في كثير من زخارفه ورسوماته الكثير من التأثيرات اليونانية مندمجة مع العناصر المصرية. محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر. ص١٤.

٨- عن ازدهار صناعة الخزف في الصين خلال العصور القديمة. انظر: ولتر فيورسرفس: المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٢، ١٥٦؛ Zhiyan, Li., and Wen, Cheng., Op. Cit., p.p. 16-22؛

وانظر: ص (   ).

٩- عن ازدهار صناعة الخزف في العراق خلال العصور القديمة. انظر: تقي الدباغ: بحث بعنوان "العراق في عصور ما قبل التاريخ"، العراق في التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م، ص.ص

٥٥-٦٢؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، ص٣١، ٦٥ ٧١؛ شريف يوسف: المرجع السابق، ص٤٣، ٤٤، ٥١.

١٠- عن ازدهار صناعة الخزف في إيران خلال العصور القديمة. انظر: زكي محمد حسن: إيران مفاخرها وفنونها، ص٨؛ أحمد فخرى: المرجع السابق، ص١٩١؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، ص.ص ٨٩-٩١.

١١- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بالصين لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر: سعد الخادم: فن الخزف، ص٣١.
وانظر: ص (   ).

١٢- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بالعراق لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر زكي محمد حسن: بحث بعنوان "تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١م، ص٩٢.

١٣- عن أسباب تفوق صناعة الخزف بإيران لارتباطها بالطينة الصالحة. انظر: زكي محمد حسن: إيران مفاخرها وفنونها، ص٨؛ عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الخزف الإيراني"، مستخرج من كتاب دراسات في الفن الفارسي، كتاب تذكاري احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٨٠.

١٤- منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص١٧٨.

١٥- المرجع نفسه: ص١٧٩.

١٦- عرفت الباحثة منى بدر الأواني الفخارية بأنها تلك التي تشكل من طمي المنطقة التي يتم فيها عملية التخزيف دون أن تضاف إليها مواد أخرى مع مراعاة إزالة المواد الضارة بالصناعة. أما الأواني الخزفية فهي التي تشكل من الطينة الطبيعية للإقليم مع إضافة مواد كيماوية لاوجود لها في مكونات الطينة الطبيعية. انظر لها: المرجع نفسه، ص١٧٩.
وقد اتخذ الباحث نفس هذا المفهوم للتفريق بين الخزف والفخار، وإن كان يضاف إلى مفهوم الخزف الوارد عاليه استخدام الطلاء الزجاجي في أوانيه. وعن الفرق بين الخزف والفخار. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٦٥، وانظر ما أورد من مراجع.

١٧- منى بدر: المرجع السابق، ص١٨١.

١٨- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص١٠٩، ١١٠.

١٩- المرجع نفسه: ص١١٠.

٢٠- زكي محمد حسن: بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية، ص٣٦.

٢١- وجريا على هذه العادة كان الباحث قد أقر بازدهار صناعة الخزف في مصر قبل العصر الإسلامي. انظر له: الزخاف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ص ٦٥. ويعود هنا ويقر بعدم دقة رأيه هذا.

٢٢- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر. ص١٧.
٢٣- ذكر "حسن الباشا" في حديثه عن ازدهار الخزف في العصر الإسلامي "إن هذا الانتعاش قد بدأ بصفة خاصة في إيران والعراق حيث وجدت التقاليد العريقة في هذه الصناعة". انظر له: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٧٨.
٢٤- كانت هناك ثلاث مدارس عالمية أولت عنايتها بدراسة الآثار الإسلامية هي المدرسة الإنجليزية والألمانية والفرنسية، وقد اتخذ الإنجليز من مصر حقلاً لدراساتهم بينما اهتم الألمان بدراسة فنون العراق أما الفرنسيون فكانت إيران مجالاً لدراستهم، وكانت لهذه المدارس آراء ونظريات خاصة عن فن الخزف سوف يرد ذكرها فيما بعد.
٢٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٨، ١٩.
٢٦- أشارت "Géze Féhrvári" أن دراسة الخزف في العصر الأموى قد أهملت إهمالاً كبيراً، وأن من أسباب ذلك فقدان الطبقات التي تحتوى على المادة الجيدة الصالحة لذلك. وأن الحفائر الوحيدة التي قدمت خزفاً أموياً بدون شك هي التي أجريت بخربة المفجر والتي قام بدراستها "Baramki, D. C." في دراسته المعنونة بـ :

"The Pottery from Khirbat al- Mafjar", QDAP, Vol. X, 1944, pp. 65-103

وصنف منها أربع مجموعات من المسارج، صنف المجموعتين الأوليتين منها بأنها مسارج أموية. راجع:

Féhrvári, Géza, Op. Cit., p. 31-32.

ويرى "Lane, A" أنه على الرغم من عدم أهمية ما وصلنا من الخزف الإسلامي في العصر الأموى، فإن أهمية الفن الأموى تكمن في كونه مستودع الزخارف التي كانت أصل معظم الزخارف الإسلامية فيما بعد بما في ذلك الخزف.

Lane, A., Op. Cit., p.5.

٢٧- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٢٦٣.
٢٨- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص١١٠، ١١١.
٢٩- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص١٨.
30- Bahgat, A., et Massoul, F., La Céramique Musulman de L'Égypt, Imprimerie de L' Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1930, p. 41, Figs, 1,3 et 4.
٣١- سعاد ماهر: خزف الرقة، ص١٠٩؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص١٠٤. وراجع ما ورد في الباب الأول من البحث عن العوامل التي أسهمت في نقل التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف الإسلامي بمصر سواء بانتقال التحف الخزفية أو الصناع من بعض الأقطار إلى مصر.

٣٢- بل وصل الحال إلى صعوبة التفريق بين بعض ما أنتج في سامراء تقليدا للمنتجات الصينية وبين المنتجات الصينية الأصلية، اللهم إلا باختبار المادة الخزفية. بدر الدين، و. ل. حي: العلاقات بين العرب والصين، ص٢٥٣.

٣٣- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٥٨؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٢.

٣٤- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص.ص٦٦-٧١؛ عباس عبد الوهاب: المرجع السابق، ص٢٩.

٣٥- رغم أهمية هذا النوع من الخزف في العصر الإسلامي فباستثناء مقالة:

Lane, A., "Glazed Relief Ware of the Ninth Century A.D", Ars Islamica, Vol. VI. 1939, pp. 56-65.

تفتقر الدراسات الآثارية إلى دراسة جادة عن هذا النوع من الخزف، فما ورد عنه لايعد أكثر من تعريفات بسيطة. أنظر: على سبيل المثال: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الأشكل ١-٣)؛ فنون الإسلام: ص٢٦٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٥٥، فخار العراق وخزفه، ص١٠٤؛ عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الخزف"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، ص٣١٣؛ محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار في العصور الإسلامية، ص١١١؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص٧٠؛ رايس، د.ت: المرجع السابق، ص٣٩؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٦٦، ١٦٧. كما أن كثيرا من الباحثين الذين تناولوا الخزف في بعض دراساتهم غضوا الطرف عن الحديث عن هذا النوع من الخزف، وما انسحب عنه بوجه عام ينسحب أيضا بشكل أكثر صعوبة بالنسبة لما ورد من تأثيرات على هذا النوع من الخزف في مصر، وإن كان هناك ثمة إشارات بسيطة عنها وردت هنا أو هناك وسوف يشار إليها في حينها.

36- Lane, A., Op. Cit., p. 56.

٣٧- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣١٣.

38- Lane, A., Op. Cit., p. 56; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 35.

39- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 21; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 34.

40- Lane, A., Op. Cit., p. 57; Philon, Helen, Op. Cit., p. 5.

٤١- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١٠٤.

٤٢- عن خصائص المرايا الصينية. انظر: ح (١٤٠٨) ص (٢٥٩) من البحث.

43- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 34.

٤٤- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١١١.

٤٥- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري". مجلة منبر الإسلام، العدد (١١)، السنة (١٨)، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة. إبريل ١٩٦١م، ص٦٧.

٤٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٤.

47- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12; Glazed Relief, p. 57.

٤٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٤.

٤٩- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص١٠٤، وعن العلاقة التي ذكرت بين هذا النوع من الخزف في مصر وسامراء، انظر، ص٤٣ من نفس المرجع.

50- Lane, A., Glazed Relief, p. 56.

51- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12.

٥٢- انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., p 5;

محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١٠٥؛ عبد الرؤوف يوسف: الخزف، ص٣١٣، لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري، ص٦٧؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٦٧.

53- Lane, A., Glazed Relief, p. 57; Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

٥٤- زره، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٤٠.

٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٤٢.

٥٦- زره، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٤٥.

57- Lane, A., Op. Cit., p. 60

58- Philon, Helen., Op. Cit., p. 6.

59- Lane, A., Op. Cit., p. 57

٦٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٦٧.

61- Lane, A., Op. Cit., p. 60

62- Ibid., p. 60

والنص الذي ذكره: "I have no hesitation in declaring these to be imported pieces"

63- Ibid., p. 60

والنص الذي ذكره:

"All must have been broken and discarded on their way to Egypt".

64- Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

65- Lane, A., Op. Cit., p. 59.

66- Ibid., p. 62

والنص الذى ذكره:

"The color schem of combined glazes, evidently adopted in Egypt on the suggestion of the imported Chinese stonware, was neglected in Mosopotamia".

67- Ibid., p. 62

والنص الذى ذكره:

"If we are to suppose the Egyptain workmen helped to introduce the manufacture of glazed relief ware at the Caliph's court, they must have arrived before this convention took root in their native land".

٦٨- زره: فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٤٥. القطع أرقام (١٤٢-١٤٦).

٦٩- انظر: ص ( ).

٧٠- انظر: ص ( ).

٧١- عبد الرؤوف يوسف: الخزف، ص٣١٣.

٧٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٤.

٧٣- عبد الرؤوف يوسف: لمحة عن الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى، ص٦٧؛

The Arts of Islam Hayward Gallery, p. 214.

٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٤.

٧٥- انظر: ص ( ).

76- Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, p. 113.

والنص الذى ذكره:

"The type was undoutedly introduced into Egypt by artists who had been trained in the royal ateliers in Baghdad and who ware brought to Egypt by Ibn Tulun".

77- Philon, Helen., Op. Cit., p. 5.

78- Lane, A., Op. Cit., fig. 6, B.

79- Ibid., fig. I, A.

80- Lane, A., Op. Cit., p. 57.

81- Philon, Helen., Op. Cit., p. 7.

82- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 113, No. 71.

٨٣- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٤٣؛ وانظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣).

٨٤- زكى محمد حسن: نفس المرجع والشكل.

85- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

٨٦- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٠٧.

87- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

٨٨- انظر: زرة. فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٤٢.

89- Lane, A., Op. Cit., p.p. 58-59, fig. 6, A.

٩٠- زرة، فريدريش، هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص٤٣.

٩١- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، اللوحة الواردة في. ص٤١.

92- Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 12, Pl. 5, B; Fehérváry, G., Op. Cit., p. 35, No.X.2;

ويلسون، إيفا: الزخارف والرسوم الإسلامية، ترجمة آمال مريود، بدون، شكل ٦١.

٩٣- انظر له: ص ١، شكل ٢.

٩٤- انظر له: ص ٤٠٣، شكل ٢.

٩٥- انظر: زرة، فريدريش، هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، اللوحة، ص٤١.

٩٦- منى بدر: المرجع السابق، ص٢١٢.

٩٧- انظر: ص (   ).

98- Lane, A., Glazed Relief, p. 61.

99- Lane, A., Glazed Relief, p. 61.

١٠٠- من الثابت أن هذه القطعة مصرية، وإن كان مصدرها مجهول.

١٠١- اختلف مؤرخو الفن في تعريف وظيفة هذه القطعة، فقد اعتبرها البعض صحنا للمشهيات "Condiment dish"، واعتبرها البعض الآخر مما يستعمله النساء لوضع مساحيقهن في أقسامه المختلفة، بينما يرى آخرون أنها مما كان يستعمل في لعبة النرد. محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ج٣، ص١٠٤.

١٠٢- انظر: Lane, A., Op. Ci., fig. 7.

103- Ibid., p. 59.

104- Ibid., p. 59

وقرأه كما يلي: "Abi Nas al - Ba... or Na...."

١٠٥- يبدو أن هذه القرية كانت من عدم الأهمية إلى حد أنها لم ترد عند "أملينو". انظر: Amélineau, E., La Géographie de l' Égypt ál' Époque Copte, Paris MDCCC XCIII.

كما لم ترد عند محمد رمزي: انظر له: القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٩٤، كما لم ترد بطبيعة الحال عند ياقوت الحموي في معجم البلدان.

١٠٦- تنقيبات سامراء: الجزء الثاني، ص٨٤، رقم ٧.

107- Lane, A., Op. Cit., p. 65.

والنص الذى ذكره

"I think it unlikely that any potter would call himself Nasrani, (Christian)".

108- Ibid., p. 59.

109- Ibid., p. 59.

110- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 21.

ومن الجدير بالذكر أن الشيعة كانوا يحرصون على الاحتفاظ بألواح طينية يسجدون عليها عند صلاتهم، وكانت هذه الألواح تصنع من تراب مدينة كربلاء والنجف، وتعرف هذه الألواح عند الشيعة باسم "التربة"، ومن الثابت أن تربة الإمام الحسين بكربلاء، كانت تصنع مثل هذه الألواح فى منتصف القرن الثالث الهجرى/ ٩م. للاستزادة. انظر: سعاد ماهر: مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، بدون، ص.ص ١٨٦-١٩٠.

111- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 22.

112- Ibid., fig. 23.

١١٣- انظر: ص (   ).

114- Lane, A., Op. Cit., fig. 2, B.

115- Lane, A., Op. Cit., p. 58; Philon, Helen., Op. Cit., p. 6, fig. 47

ومن الجدير بالذكر أن الحواف المفصصة قد ظهرت بشكل أكثر خصوصية فى أوانى الخزف ذى البريق المعدنى بمصر فى العصر الفاطمى، ومن ثم فسوف يشار إليها بشىء من التفصيل عند تناول التأثيرات الفنية على هذا النوع من الخزف.

١١٦- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١)

117- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

١١٨- انظر صورة هذا الكاس عند زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١).

119- Lane, A., Op. Cit., p. 58.

١٢٠- من المناسب أن نشير فى هذا الصدد- كما سبقت الإشارة- أن الدراسة لاتهتم كثيرا برصد مساهمات الفنان المصرى وانجازاته. وأن جل اهتمام الدراسة ينصب على رصد التأثيرات الفنية الوافدة.

121- Lane, A. Op. Cit., p. 59.

١٢٢- من الجدير بالذكر أنه ظهر فى رسوم الجدران الداخلية بضريح "Kharrqan" بإيران (١٠٦٧-١٠٦٨) طواويس متواجهة ذات رقاب مترابطة. انظر:

Daneshvari, Abas., A Preliminary Study of the Iconography of the Peacock in Medieval Islam, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, p. 192, Pl. 179.

كما ظهرت الطواويس المتواجهة ذات الرقاب المضفورة أيضا في التحف العاجية الأندلسية في القرن الخامس الهجري/ ١١م. انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., p. 6

١٢٣- انظر: Lane, A., Op. Cit., fig. 5

124- Ibid., fig. 9.

125- Ibid., p. 59

١٢٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٦؛

Philon, Helen., Op. Cit., p. 35

١٢٧- رايس، د.ت: المرجع السابق، ص٤٣.

128- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

١٢٩- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص٩٢.

١٣٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣١٧.

١٣١- انظر:

Lane, A., Earley Islamic Pottery, P. 12; Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 116؛

زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٥٦، ٥٧. فخار العراق وخزفه، ص١٠٦؛ عبد الرؤوف يوسف: لمحة عن الخزف الإسلامي في الإقليم المصري، ص٦٩؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٠٩.

١٣٢- للاستزادة، انظر:

Fehérvári, G. Op. Cit., p. 35; Philon, Helen., Op. Cit., p. 36

١٣٣- عبد الرؤوف يوسف: الخزف، ص٣١٧؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٩٢؛

Zhiyn, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 101.

١٣٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٢٠.

١٣٥- للاستزادة. انظر: Philon, Helen., Op. Cit., pp. 35-36, 39.

١٣٦- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١٠٦، (الشكلان ٦، ٧)؛ وانظر: بدر الدين، و.ل. حي: المرجع السابق، ص٢٥٣. وللاستزادة عن تقليد سامراء لهذا النوع من الخزف. انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، ص.ص ٧٥-٨٢.

137- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

138- Ibid., Nos. 2-5.

١٣٩- حسن الباشا: دراسات في الحضارة الإسلامية، ص١٨٤.

١٤٠- زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص٣٤.

١٤١- للاستزادة عن هذا النوع في الصين، انظر:

Zhiyn, Li., Wen, Cheng., Op., Cit., pp. 43-49.

142- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 35.

143- Grube, Ernst, J. Op. Cit., p. 114. Nos. 72-76.

١٤٤- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., fig. 76

١٤٥- انظر: Ibid., fig. 84

١٤٦- انظر: Ibid., fig. 83

147- Ibid., p. 35.

١٤٨- انظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 76.

149- Ibid., p. 118.

١٥٠- انظر: Philon, Helen., fig. 107

151- Ibid., p. 36.

152- Grube, Ernst, J., Op. Cit., fig. 74.

153- Ibid., fig. 75.

١٥٤- انظر هذه الكسرة عند:

Bahgat, A., et Massoule, F., Op. Cit., Pl. XLVIII. fig. 2.

155- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p. 116.

١٥٦- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 113-115.

157- Ibid., fig. 121.

158- Philon, Helen., Op. Cit., p. 37.

١٥٩- انظر: ص ( ).

١٦٠- قارن على سبيل المثال (شكل ٦١ د) من مصر مع (الأشكال ٦٣ أ، ب، جـ) من سامراء، وشكل (٦١ جـ) من مصر مع (الشكلين ٦٥ أ، ب) من سامراء، و (شكل ٦١ د) من مصر مع (شكل ٦٤ د) من سامراء ، و (الشكلان ٦١ و ، ٦٢ و) من مصر مع (الشكل ٦٤ أ) من سامراء، و (الأشكال ٦١ أ، ب، ٦٢ ب) من مصر، مع (شكل ٦٤ هـ) من سامراء.

161- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 100.

162- Jenkins, M., Op. Cit., pp. 101-102.

١٦٣- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٧٣.

١٦٤- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٣٧٨ د، و، ز).

١٦٥- المرجع نفسه: ص٣٧٣.

١٦٦- انظر: Jenkins, M., Op. Cit., fig. 7

١٦٧- انظر: Ibid., fig. 9

١٦٨- انظر: Ibid., figs. 31-32

١٦٩- انظر: Ibid., fig. 37

170- Ibid., p. 103.

171- Jenkins, M., Op. Cit., p. 105.

والنص الذى ذكرته: "Appears to be an imported."

172- Ibid., p. 105

والنص الذى ذكرته: "Which also may have been imported to Egypt"

173- Ibid., fig. 18.

174- Ibid., p. 105

والنص الذى ذكرته: "The question of local or foreing production".

175- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 121-123.

176- Philon, Helen., Op. Cit., p. 37

177- Philon, Helen., Op. Cit., p. 38.

178- Ibid., p. 38.

179- Ibid., p.38; Pl. V, C, Figs. 110-111.

١٨٠- ويقصد به الخزف ذو الفواصل الجافة، وهى طريقة مبتكرة فى التزجيج اختصت بها الأندلس، ويتلخص هذا الأسلوب فى أنه بعد تشكيل الإناء لم يكن يزجج كله عرة واحدة بلون واحد بل كان يقسم إلى أقسام يزجج كل واحد منها بواسطة الفرشاة بلون خاص ويفصل كل لون عن الآخر حز عميق ثم يسوى فى الفرن بعد هذا التزجيج.
محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٠٥؛
للاستزادة. انظر: مورينو، مانويل، جوميث: المرجع السابق، ص٣٨٢، (شكل ٣٨٤)

181- Philon, Helen., Op. Cit., p. 38.

والنص الذى ذكرته: "Obviously an import from Spain"

182- Ibid., fig. 111.

والنص الذى ذكرته: "Probaly Spain".

183- Ibid., p. 39.

والنص الذى ذكرته: "Whether local or imported.."

184- Ibid., p. 39.

١٨٥- عن قطع شمال أفريقيا. انظر: Ibid., figs. 124, 126

١٨٦- انظر: Ibid., fig. 122.

187- Ibid., p. 39.

188- Ibid., fig.102.

189- Jenkines, M., Op. Cit., p. 106.

190- Lane, A., Op. Cit., p. 12 .

191- Philon, Helen., Op. Cit., p. 283.

١٩٢- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الشكلان ٤، ٦).

١٩٣- صاحب هذا الرأى هو "Schnyder" فى دراسته عن الخزف المحزوز أو المحفور فى شمالى شرق إيران. انظر: Philon, Helen., Op. Cit., p. 283.

١٩٤- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ح ٧٧، ٧٨، ح ٤٩، ص٧٧.

١٩٥- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤).

١٩٦- أحمد السيد الصاوى: المرجع السابق، ص٢٢٩، (لوحة ٩٣).

١٩٧- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٧٧، ٧٨، والقطع أرقام ٢٥٠- ٢٥٢، الشكلان ١٥٠، ١٥١، واللوحات ٢٧، ٢٨، ٣٤.

198- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 283-284.

199- Ibid., fig. 631.

200- Ibid., fig. 632.

201- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 634:

ومنها أيضاً (fig. 628) أشارت إلى احتمال استيراده من سوريا، (fig. 629) باحتمال استيراده من إيران، وأن حافة (fig. 360) مشابه لبعض ما أخرج من سامراء، والقطعة (fig. 633) من المحتميل استيرادها من سوريا أو العراق، والقطعة (fig. 635) وجد ما يشابهها فى عُمان، والقطعة (fig. 460) كانت زخارفها شائعة فيما عُثر عليه فى (al-Mina) بسوريا.

202- Ibid., fig. 635.

203- Ibid., fig. 636.

٢٠٤- تنقيبات سامراء، الجزء الثانى، ص٨١.

٢٠٥- سوف نتتبع التسلسل التاريخى لعرض هذه الآراء وفق ما ذكره محمد عبد العزيز مرزوق فى بحثية "فخار العراق وخزفه" ص١١١، ١١٢؛ "العراق مهد الفن الإسلامى" ص٦٩، ٧٠.

٢٠٦- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١١١.

٢٠٧- انظر ما ذكره على سبيل المثال، فى كتابه "فتح العرب لمصر"، الجزء الأول، ص٩٢، ٩٣، ٩٨.

٢٠٨- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ح١، ص١٥٠.

٢٠٩- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص٥٢٦، ٥٢٧.

٢١٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٤٩، ١٥٠.

٢١١- رايس، د.ت: المرجع السابق، ص٤٥.

٢١٢- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٣٢. ومن الجدير بالذكر أن هناك من يرى أن الديك يمثل أيضاً رمزاً زرادشتياً، كما يعتقد آخرون أنه يمثل كذلك رمزاً إسلامياً، كما سنرى عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن.

٢١٣- تنقيبات سامراء: الجزء الثاني، ص٦٠.

٢١٤- سوف نرى في كثير من مواضع البحث أنه يصعب الوقوف عند حد تفسير مثل هذه العناصر- التي يعتقد برمزيتها- أنها ذات صلة بمفاهيم خاصة لدى الأقباط والفرس فحسب.

٢١٥- يرى "بتلر" و"مارتن" أن البريق المعدني على الزجاج والخزف هو ابتكار هليني إن لم يكن مبكراً على ذلك في مصر. انظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص٣٦.

٢١٦- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٨٥.

٢١٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١١٩.

٢١٨- رقم السجل: (١٢٧٣٩/٦).

٢١٩- انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الزجاج"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٩٧٠م، (شكل ٨٠).

٢٢٠- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر، ص٢٠٧، ٢٠٨.

٢٢١- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٣٢، ٣٣٣؛ وانظر: مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (١٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩١م، ص١٠٢.

٢٢٢- رقم السجل: (٢٣٢٨٤).

٢٢٣- انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق. (شكل ٨١).

٢٢٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٢٠؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٣٣؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٥؛

The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 132, No. 119.

٢٢٥- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٨٥.

٢٢٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١١٩.

٢٢٧- محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١١١، ١١٢، العراق مهد الفن الإسلامي، ص.ص ٦٩-٧١، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٧٦.

٢٢٨- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص١٦٠.

٢٢٩- المرجع نفسه: ص١٦٠، ١٦١.

٢٣٠- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص٢١.

231- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 33.

والنص الذي ذكرت ذلك فيه:

"The Arab historian Ya' qubi recorded, in ca, A. D. 891, that among the artists and workmen brough to Samarra by Caliph

Mu'tasim ther were glass maker and potters from Basra. That Basra was indeed a glass-producing center is clear from a find of two small pieces of luster- painted glass which have inscription giving the name of Basra".

٢٣٢- عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية؛ ص١٥٠، وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٨٨. ولكن ينبغى التنويه أن منتجات سامراء من الزجاج المزخرف بالبريق المعدنى، كانت أقل فى الوفرة من المنتجات المصرية. انظر:
Lane, A., Early Islamic Pottery, p. 14..

٢٣٣- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٨٤.

٢٣٤- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ١٥١.

٢٣٥- لايميل الباحث إلى الاعتقاد بأسبقية العراق فى معرفة الزخرفة بالبريق المعدنى على الزجاج قبل مصر، وإن كان فى نفس الوقت يرى أن أول تطبيق للبريق المعدنى على الخزف كان فى العراق. وربما ليس هناك تعارض ما بين أن تكون مصر قد عرفت البريق المعدنى على الزجاج، بينما تطبيقه على الخزف لم يتم إلا فى العراق.

٢٣٦- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص١٠١؛ وانظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٧٥.

٢٣٧-راجع:

Kühnel, E., Die Abbasidischen lüsterfayncen, Ars Islamica, Vol. 1, Part. I, University of Michigan Press, 1934, p. 150; Philon, H., Op. Cit., p. 76; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49

زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٠٤؛ محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١١٣، ١١٤.

٢٣٨- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٢٦٠.

239- Philon, Helen., Op. Cit., p. 76.

٢٤٠- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢١٥، ٢١٦؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٣٥.

٢٤١- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٤٧.
Kühnel, E. Op. Cit., p. 150.

٢٤٢- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٤؛ وراجع: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص١٠٤.

٢٤٣- قام على بهجت وماسول بتحليل تقنى وزخرفى للقطع الطولونيّة ذات البريق المعدنى، وفندا فيها مزاعم "بيزار" الذى يرى أنها مستوردة من الرى، وأثبتا أن تلك القطع مصرية الصناعة. انظر:
Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 36-38.

٢٤٤- راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة". القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٠٠، ١٠١: وانظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٢٦٠: ديماند، م.س: المرجع السابق، ٢١٥، ٢١٦.

٢٤٥- رغم أن "كونل" أقر بأن بغداد وليست سامراء كانت موطن ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى. فقد استخدم مصطلح "خزف سامراء - Samarra Keramik" أو "نوع سامراء Samrra - Gattung" على ما عثر عليه منه في العراق. انظر:

kühnel, E. Op. Cit., pp. 149, 152.

وأجد أنه عن المناسب في هذا المقام أن أذكر بعض الأدلة التى اعتمد عليها "كونل" في نسبة صناعة هذا الخزف إلى بغداد وليست سامراء. فيرى "كونل" أنه لم يعثر في سامراء على بقايا أفران حرق "Brennöfen" ولا كسر تالفة أثناء الصناعة، كما أنه عثر في هذه المدينة على خزف ذى بريق معدنى يؤرخ بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م أى أنه يرجع إلى ما بعد هجر هذه المدينة في أواخر القرن الثالث الهجرى/ ٩م، بالإضافة إلى ما عرف عن بغداد من شهرة واسعة في صناعة الخزف. كما كانت مركزاً مهماً جداً للخزافين. Ibid., p. 152.

246- Ibid., p. 152.

وعن انتشار خزف سامراء في كثير من أقطار العالم الإسلامي انظر أيضاً:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 48.

٢٤٧- تنقيبات سامراء: الجزء الثانى ص٤٧.

٢٤٨- انظر على سبيل المثال: زكي محمد حسن: الفن الإسلامى في مصر، ص١٠٢، فنون الإسلام، ص٢٦٠؛ محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق، ح٣١ ص١٤؛ مارسيه. ج: الفن الإسلامى، ترجمة عفيف بهنسى، دمشق ١٩٦٨م. ص٧٥؛

Kühnel, E., Op. Cit., p. 150; Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49.

٢٤٩- زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص٩٢:

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Trois Fragments De Céramique Lustriée, p. 359

٢٥٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٩١:

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 59; Philon, Helen., Op. Cit., p. 76.

251- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 49.

252- Bahgat, A., et Massoul. F., Op. Cit., p. 42.

253- les Tulunides, pp. 310-311.

٢٥٤- انظر له: الفنون الإيرانية. ص١٦٩، ١٧٠. وانظر ما ذكره:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 36-37.

من تفنيد لأراء "بيزار" بأن الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى كان مستورداً من الرى واثبتا أنه إنتاج مصرى.

٢٥٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٢٦٠.

٢٥٦- ومن الجدير بالذكر أن "بيزار" أقام حجته فى نسبة ابتكار الخزف ذى البريق المعدنى إلى إيران على أنها كانت عريقة فى صناعة الخزف ومن ثم فهى أقدر من غيرها على ابتكار هذا النوع، ويؤكد محمد عبد العزيز مرزوق، بأن تلك حجة بادية الضعف وأن "بيزار" تناسى أن العراق أيضاً عريق فى هذه الصناعة بل لعله أعرق من إيران. محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٦٩، ٧٠.

٢٥٧- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٤.

٢٥٨- تنقيبات سامراء: الجزء الثانى، ص٤٧.

٢٥٩- تنقيات سامراء: الجزء الثانى، ص٤٧؛ حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية، ص١٨٣. ومن بين رسوم الكائنات الحية النادرة التى نفذت على قطع من الخزف ذى البريق المعدنى صحن عليه رسم لنسر يمسك بمنقاره ورقة نباتية طويلة. انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٤٧، قطعة رقم ١٥٦، ص٥٠. وكذلك بلاطات تحتوى كل منها على رسم لديك فى وسط إكليل من الغار والوريقات النباتية (شكل ٧٩). انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣١). ومن المرجح أنه من أواخر القرن الثالث الهجرى/ ٩م، أخذت تحل رسوم الكائنات الحية فى زخارف الخزف ذى البريق المعدنى فى العراق. انظر:

Kühnel, E., Op. Cit., p. 157, figs. 5, 6;

وشاعت خلال القرن الرابع كما سنرى عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى.

٢٦٠- زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٤٧؛ Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47؛ وانظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٣٥.

٢٦١- فريد شافعى: زخارف وطرز سامرا، ص١٦؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف: لمحة عن الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى، ص٦٧.

٢٦٢- سوف يشار بشىء من التفصيل إلى تأثير طراز سامراء على الزخارف الجصية فى العمائر المدنية بمصر فى العصر الطولونى.

٢٦٣- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (الأشكال ١٤، ١٦، ١٩، ٢٠).

264- Bahgat, A. et Massoul, F., Op. Cit., p. 49.

٢٦٥- محمود إبراهيم حسين: العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار فى العصور الإسلامية، ص١١٣.

٢٦٦- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٢٦.

٢٦٧- تمثله قطعة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل ١٨٧٦٠.

٢٦٨- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان ("طبق غبن" والخزف الفاطمي المبكر)، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر. الجزء الأول. مايو ١٩٥٦م. مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م، ص٩١؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر قبل الفاطميين، ص١٨٣؛ وانظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. II.B.

٢٦٩- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٨.

٢٧٠- يوجد عنها مجموعة كبيرة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. أرقام السجل: ١٣١٩٨، ١٥٩٧٣، ١٥٩٧٤.

٢٧١- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٩، ح٤ عن نفس الصفحة، وانظر:
Grube, E., Op. Cit., Nos. 16, 18.

272- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47;
محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ص١١٦، ١١٧، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٨٣، ١٨٤؛ وانظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، ص٤٨.

273- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 43;
عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٨٤.

٢٧٤- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٢: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٨٤.

275- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 47.

٢٧٦- أشار بأنها تحت رقم ١١٢٠.

277- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 43.

٢٧٨- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٨.

٢٧٩- راجع: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، (الشكلان ١٥٤، ١٥٧)؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٠.

٢٨٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٢٨١- راجع: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، (الشكلان ١٣٣ أ، ب)؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٠.

٢٨٢- راجع: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 42.

٢٨٣- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٢١، ٢٢، ٢٤).

٢٨٤- انظر: المرجع نفسه: (الأشكال ٢٢، ٢٣، ٢٤).

٢٨٥- راجع: تنقيبات سامراء: الجزء الثاني، ص٤٧. ومما لاشك فيه أن عدم ظهور الكائنات الحية في خزف سامراء ذي البريق المعدني يعد معضلة صعبة التفسير، ورغم عدم قناعة الباحث برأي "زرة" فيظل هذا التفسير قائماً، ومما يدل على أن الأمر يتعلق بالمدينة

(سامراء) ذاتها، أن رسوم الكائنات الحية ظهرت على الخزف ذى البريق المعدنى بإيران ومصر،وكان من الممكن أن ينتقل منهما إلى سامراء بيسر وسهولة وهو مالم نجده أيضاً.

٢٨٦- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الرسوم الآدمية على الخزف المصرى"، مجلة المجلة، العدد (٢١)، سبتمبر ١٩٥٨م، ص٧٥.

٢٨٧- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٧٦.

٢٨٨- وصلتنا كسرة من الفخار المطلى ترجع إلى العصر الطولونى عليها رسمٌ لفارس يصطحب بازاً ويمسك بسيف (شكل١٠٨). انظر:

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 365

289- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 46.

٢٩٠- منى بدر: أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة، ص٢٠٢.

291- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 46.

٢٩٢- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص٥١؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٥م، ص٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص٢٠٢.

293- Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., p. 365;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٧٥؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٢٦.

٢٩٤- حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص٧٥.

٢٩٥- راجع: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٧٥.

296- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., pp. 37-38.;

وانظر: منى بدر: المرجع السابق، ص٢٠٨.

٢٩٧- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص١٧٢؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٧. وترجح "سعاد ماهر" ما تمتعت به الرسوم الحيوانية من قرب إلى الطبيعة، وتعبير عن الحركة، وما اتسمت به الرسوم الآدمية من أسلوب تجريدى تعبيرى بحت، أن ذلك يرجع لكون الفنان الإيرانى لايزال يحتفظ ببعض التقاليد التى كان على الفنان اتباعها فى العصر الفارسى، وهو التعبير عن الشخوص الآدمية لمجرد الرمز، إذ أنه كان يرمز فى ذلك إلى الملك أو الشاه، ولما كان الملك فى الديانة الزرادشتية يمثل ظل الإله على الأرض فإن التطلع إلى وجهه يعتبر جريمة يستحق من يقترفها الإعدام، ومن ثم فمجرد الرمز إليه يكفى، أما بالنسبة للرسوم الحيوانية فقد كان الفنان مطلق الحرية فى أن يؤديها كما يريد. انظر لها: الفنون الزخرفية، ص٢٨٥.

٢٩٨- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٢٤، ٢٥).

٢٩٩- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٥١، ١٥٢.

300- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 49.

٣٠١- من الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم خزاف من أشهر خزافي العصر الفاطمي المبكر وهو الخزاف "جعفر البصرى"، ورغم اعتقاد بعض الباحثين أن توقيعه على أواني الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني يُقرأ "جعفر المصرى". انظر: محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٢م. ص٥١. فمن الأرجح أنه يُقرأ "جعفر البصرى". انظر: حسن الباشا: وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، ص٥١. وهو أمر أكده عبد الرؤوف يوسف: إذ كان قد قرأه "جعفر المصرى" وذلك في بحثه "طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر"، ح٤ ص٩٦، ثم عاد وأكد أنه تثبت أن القراءة الأصح هي "جعفر البصرى". انظر له "خزافون من العصر الفاطمي وأشهر أساليبهم الفنية"، ح١ ص١٨٦، (شكل ١٨).

وعلى الرغم من أن الفنان "جعفر البصرى" كان من مدرسة الخزاف "مسلم" التي تُنسب إلى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى/١١م، ووصلتنا عدة قطع تحمل توقيعة مع توقيع "مسلم" إلا أن أسلوبه في الزخرفة كان أكثر تطوراً من أسلوب "مسلم"، بل إن أوانيه احتوت على زخارف لم تكن شائعة في أواني "مسلم"، وذلك بالإضافة إلى أنه كان يستعمل لونين من الطلاء المعدني على بعض قطعة هما النحاسي والذهبي وهو أسلوب لم نعرفه أيضاً عند مسلم، كما جاء ظهر بعض أوانيه مختلفاً بعض الشيء عن أسلوب "مسلم" إذ كان يستعيض عن الدائرتين المتداخلتين بدائرة واحدة. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص١٠٤، ١٠٥؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص١٨٣، ١٨٦، ١٨٧. ورغم أن التطور الذى ظهر في زخارف "جعفر" وشيوع عناصر زخرفية وتقنية في أوانيه لم تكن مألوفة لدى "مسلم". قد ردها عبد الرؤوف يوسف إلى أن إنتاجه قد استمر لفترة متأخرة قليلاً عن منتجات مسلم. انظر له: المرجع السابق، ص١٨٦، ١٨٧. إلا أنه يلاحظ أن عبد الرؤوف يوسف قد أشار إلى طبق من الخزف ذى البريق المعدني (بمتحف الفن الإسلامي، رقم السجل ١٩٦٩٦) يحمل توقيع "جعفر" إلى جانب توقيع "مسلم"، ولما كان هذا الطبق قد اشتمل على مميزات زخارف "جعفر" المتطورة عن زخارف مسلم - وعليه نسبت زخرفة هذا الطبق إلى "جعفر"- انظر: عبدالرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص.ص ١٩٠-١٨٢. فإننا نملك دليل على أن الأسلوب المتطور لزخارف "جعفر" كانت سائدة وقت اشتغاله مع "مسلم" أى أنها لاتعود لفترة متأخرة عن منتجات "مسلم" بل هي معاصرة لها، وربما هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن ما استجد من أساليب زخرفية وتقنية لدى "جعفر البصرى" قد تكون وفدت معه من موطنه الأصلي، أى من البصرة بالعراق.

٣٠٢- راجع:

Lane, A., Op. Cit., pp. 16, 21; Watson, O., Ceramics, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988. p. 149; The Arts of Islam Hayward Gallery, p. 207;

وانظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص٣٨، ٤٠.

٣٠٣- راجع: زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، ص٩٢؛

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., .p. 361.

٣٠٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٩٢؛

Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., P. 361.

٣٠٥-.انظر:

Grube, Ernst, J., Op. Cit., Nos. 31, 39, 40, 41; Watson, O., Op. Cit., Pls. C5, C11; Philon, Helen., Op. Cit., Vol. I. Pls. IX. B, C.

٣٠٦- انظر: عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٤، خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص١٨٢، ١٨٦، ١٨٧.

٣٠٧- رقم السجل: ١٢٩٩٧، ١٤٣٨٩.

٣٠٨- انظر: حسن الباشا: بحث بعنوان "طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م، ص.ص ٧١-٨٥.

٣٠٩- انظر: عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٤؛ أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامي فى مصر، ص١٤٦.

٣١٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩١.

٣١١- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣١٢- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٤.

٣١٣- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، لوحة ١٦.

٣١٤- انظر Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣١٥- انظر Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 33.

٣١٦- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، لوحة ١٣ من أعلى.

٣١٧- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، كل ٣٥.

٣١٨- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٢.

٣١٩- المرجع نفسة، ص٩٤.

٣٢٠- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 11. B.

٣٢١- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، لوحة ١٣ من أعلى؛

Kühnel, E., Op. Cit., fig. 3; Lane, A., Op. Cit., Pl. 10.B.

٣٢٢- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ١٣).

٣٢٣- من الجدير بالذكر أن نفس هذه الخصائص ظهرت محفورة على الجص فى الجامع الأزهر، ومحفورة على الحجر فى جامع الحاكم بأمر الله، وقد اعتبرت ارتداداً صريحاً =

للأساليب الهلينستية. انظر: فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا. ص٢١، ٢٢؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩٤.

٣٢٤- انظر: ص (   ).

٣٢٥- رقم السجل: ١٤٤٦٦.

٣٢٦- رقم السجل: ١٤٩٣٠.

٣٢٧- انظر: Watson, O. Op. Cit., p. 149, Pl. C6

٣٢٨- رقم السجل: ١٤٨٠٤.

٣٢٩- انظر: Watson, O., Op. Cit., p. 144, Pl. 3ii

٣٣٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص١٠٠. وانظر:

Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 19

331- Ibid., p. 63.

٣٣٢- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pls. VII. figs. 3, 4, 5, 6

٣٣٣- انظر: عبد الرووف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص١٨١، الأشكال (١ ب، ٢ب، ١٢ب ، ١٩ب، ٢١ب، ٢٢ب ، ٢٣ب)، طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٢، (الأشكال ١٩، ٣١، ٣٦، ٣٧)، وانظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pls. XVI. 1[bis], XX. fig. 1 [bis].

٣٣٤- عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي، وأساليبهم الفنية، ص١٨١؛ طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٢.

٣٣٥- انظر: Watson, O. Op. Cit., p. 50. Types. A- E.

٣٣٦- انظر: Ibid., Type. C.

337- Lane, A., Op. Cit., Pl. 13. B.

٣٣٨- انظر: Watson, O. Op. Cit., Pl. C4i (reverse)

٣٣٩- وصلنا عدة نماذج ترجع إلى العصر الفاطمي، محفوظة بمتحف بناكي بأثينا، انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 331, 510, 511 وقد حاولت بدورها قراءتها، وربما تكون تلك الكتابة مقروءة أو غير مقروءة كالقطع العراقية.

340- Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.133.

٣٤١- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني، لوحة (٦) عن أعلى؛

Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 17

٣٤٢- انظر:

Lane, A., Op. Cit., Pl. 12. A.: The Arts of Islam Hayward Gallery, Pl. 262

٣٤٣- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 6

٣٤٤- عبد الرؤوف يوسف : طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٠، ٩١؛ أبو القسم مسلم بن الدهان، ص١٠٨، ١٠٩.

٣٤٥- عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمي المبكر، ص٩٨، ٩٩، وانظر:
Watson, O., Op. Cit., p. 149. Pl. C6.

٣٤٦- فييت، جاستون: دليل موجز، ص٧٤، ٧٥.

٣٤٧- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 268

٣٤٨- وجد نفس هذا الرسم وبنفس تلك المميزات على طبق من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (رقم السجل ١٠٤/١٤٩٢٦)، انظر (شكل ١٦٧)، وراجع : أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، (لوحة٢٢أ).

349-The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 219, No. 268.

٣٥٠- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XII. figs. 1, 6, 11;
عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق (شكل ٤٥).

٣٥١- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 5.

٣٥٢- انظر:
Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XI. figs 1, 5, 6, 10; Pl. XII. fig. 9

٣٥٣- انظر: Kühnel, E., Op. Cit., fig. 5

354- Philon, Helen., Op. Cit., Pl. XI, C.

٣٥٥- انظر:
Ettinghausen, R., Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica, Vol. IX. New York, 1968, p. 119, Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.131;
حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٧٥، ٧٧؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص٢٢٩.

356- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 111; Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art. Colloque International sur l' Histoire du Caire, 27 Mars- 5 Avril, 1969, p. 175; Philon, Helen., Op. Cit., p. 137

٣٥٧- انظر: حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص٨٠، ٨١؛ فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٧٥.

٣٥٨- عن هذه الموضوعات في رسوم سامراء. راجع: تعليقات زكى محمد حسن، على كتاب التصوير عند العرب، ص.ص١٤٢-١٤٥، ص.ص ٢٥١-٢٥٣.

٣٥٩- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص٧٣؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٣.

٣٦٠- راجع حسن الباشا: المرجع السابق. ص٧٣؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص٢٢٩؛ أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، ص٦٦.

٣٦١- زكي محمد حسن: تحف جديدة عن الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، ص١٠٨. (شكل ٢٦).

٣٦٢- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص١١٤.

٣٦٣- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (الشكلان ٢٢، ٢٣)؛ وانظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص٨٠، ٨١.

٣٦٤- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (الشكلان ٢٠، ٢٤).

٣٦٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص١٩٦.

٣٦٦- رقم السجل: ١٣٠٨٠.

367- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 119.

368- Philon, Helen., Op. Cit., fig. 465, Pl. XXII. A.

٣٦٩- رقم السجل : ١٥٩٦٠.

٣٧٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٥٠).

371- Grube, Ernst, J., The Earliest Known Paintings From Islamic Ciro, Colloque International sur l' Histoire du Caire, 27 Mars-5 Avril, 1969, p. 195.

372- Ibid., p.195.

٣٧٣- عن علاقة سامراء بآسيا الوسطى. انظر: ص ( ).

374- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 196-197.

375- Ibid., p.197.

376- Ibid., p. 195.

377- Grabar, Oleg., Op. Cit., pp. 176, 183.

378- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 163, 171.

٣٧٩- انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص٧٦.

380- Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 195.

381- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 173.

382- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 261.

383- Ibid., No. 261.

384- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 178.

٣٨٥- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (الأشكال ٢١-٢٨).

٣٨٦- انظر: أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق. ص٦٣.

Irwin, R., Islamic Art, London, 1997, Figs. 7, 11.

٣٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ح١ ص٩.

٣٨٨- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٦.
٣٨٩- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٥٩؛ حسن الباشا: وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة، ١٠٣.
٣٩٠- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٩١، ٩٢.
٣٩١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٢١٢.
٣٩٢- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٦٩.
٣٩٣- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٢٧.
394- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 119.
٣٩٥- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص٣٢، ٣٣؛ وراجع:
Les Tulunides, p. 291; Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 123؛
وانظر: ص ( ).
٣٩٦-زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٢٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص٧٩؛
Irwin, R. Op. Cit., p. 21, fig. 7.
٣٩٧- انظر: ص ( ).
٣٩٨- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٩٠.
٣٩٩- المرجع نفسه: ص٧٦.
٤٠٠- محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص٢٥، ٢٦.
٤٠١- انظر: ص ( ).
٤٠٢- انظر: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران، ص٢١٨؛
Serjeant, R. B., Op. Cit., p. 157
٤٠٣- من الجدير بالذكر أنه وصلنا اسم خزاف من العصر الفاطمي المبكر، قرأ توقيعه "ابن نظيف الآمري" أو "ابن نظيف الآمدي"، وهو إما ينسب إلى الخليفة الفاطمي "الآمر" أو إلى مدينة "آمد" بإيران. انظر: عبد الرؤوف يوسف: أبو القسم مسلم بن الدهان، ص١١٤.
٤٠٤- رقم السجل: ١٣٤٧٧.
٤٠٥- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، لوحة ٩؛
Irwin, R. Op. Cit., p. 24, fig. 11
٤٠٦- راجع : Ibid., pp. 201-202, fig. 205
٤٠٧- آمال العمري: بحث بعنوان: "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م، ص٢٠، ٢١.

٤٠٨- انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين. ص١٥٧، ح٦ من نفس الصفحة؛ محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف العاج. ص٢٧٠، ديماند، م.س: المرجع السابق. (شكل ٨).

٤٠٩- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٩٩، ٥٧٣، ٥٧٦، ٥٧٩)؛ الفنون الإيرانية، ص٢٧٧.

٤١٠- عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمى المبكر، ص١٠٣.

٤١١- منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى، ص٢٤٢.

٤١٢- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIX. fig. 1; عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص١٠٣، (الشكلان ٤٨، ٤٩).

٤١٣- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 453, 557

٤١٤- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص١٠٣.

٤١٥- فريال داود المختار: المنسوجات العراقية الإسلامية، ص٣٢.

٤١٦- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 4؛ زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية (شكل ١٢٠).

٤١٧- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، (شكل ٦٣).

٤١٨- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٩٧).

٤١٩- زكى محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، ص١٠٣؛ وانظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، (لوحة ٥١).

٤٢٠- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٩٥.

421- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.

٤٢٢- انظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، (شكل ٦٣).

٤٢٣- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٠٧).

٤٢٤- محفوظ فى القسم الإسلامى بمتحف برلين، تحت رقم ٤٩٢٦/١.

425- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 157.

٤٢٦- انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، (لوحة ٥١).

٤٢٧- انظر: Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, No. 89.

٤٢٨- رقم السجل: ١٥٧١٢.

٤٢٩- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، ص١٥٧، ١٥٨.

430- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 178.

٤٣١- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (الشكلان ١٠٨، ١٣٠).

٤٣٢- ويؤخذ في الاعتبار أيضاً أن هذه العناصر ذات الأصول الساسانية كانت شائعة الاستخدام في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، كالعراق وغرب العالم الإسلامي كما سبقت الاشارة إلى ذلك.

٤٣٣- انظر: ص (   ).

434- Lane, A., Op. Cit., p. 31.

٤٣٥- يلاحظ على سبيل المثال أن هناك فريقاً من مؤرخي الفنون الإسلامية يرجعون ظهور الخزف ذى البريق المعدني في إيران خلال الربع الأخير من القرن السادس الهجري/ ١٢م، إلى الخزافين المصريين الذين هاجروا من مصر عقب سقوط الدولة الفاطمية ٥٦٧هـ/ ١١٧١م، ومحاربة الأيوبيين للمذهب الشيعي. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص١١٥، ١١٦. بينما يرى فريق آخر من مؤرخي الفنون الإسلامية، أنه ليس هناك دليل على أن الخزافين في مصر الفاطمية كانوا من أنصار المذهب الشيعي، وأنه حتى لو اعتنقوا هذا المذهب فقد كان ذلك لإرضاء الحكام فقط، ولم يؤمنوا إيماناً عميقاً بهذا المذهب، وأن صناعة الخزف ذى البريق المعدني في إيران في الربع الأخير من القرن السادس الهجري كان تطوراً معتاداً للخزف العباسي الذى ظهر في القرن الثالث الهجري/ ٩م والذى استمر في إيران حتى القرن الخامس الهجري/ ١١م. انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., pp. 361- 362.

٤٣٦- وربما يرجع ذلك إلى أن كثيراً من العناصر والأساليب الزخرفية التي وجدت على الخزف ذى البريق المعدني في كل من مصر وإيران في هذه الفترة كانت شائعة وراسخة في مناطق أخرى وفي تاريخ يسبق العصر الفاطمي في مصر والسلجوقي في إيران، ومنها على سبيل المثال الوجوه القمرية والجلسة الشرقية التي وجدت في الرسوم الجدارية بسامراء، ووجدت أيضاً في الخزف الفاطمي والسلجوقي ذى البريق المعدني، كما سيتضح فيما بعد.

٤٣٧- راجع: محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص١٩٠، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٤٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص٥٠؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٣٥، ١٣٦.

٤٣٨- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٨٩، ٢٦٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص٤٩.

٤٣٩- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٣٣، ١٣٤.

٤٤٠- رقم السجل: ٥٩٥٠.

٤٤١- لعل من أهم مميزات السحنة التركية، الوجوه الدائرية والعيون الضيقة المنحرفة، كما امتاز الأتراك بقصر القامة وغلظة رقابهم وبيض بشرتهم. انظر: (الأشكال ١٩٢أ - د) وراجع: المسعودي: مروج الذهب، الجزء الأول، ص١٧٢.

٤٤٢- منى بدر: المرجع السابق، ص٤٩.

٤٤٣- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٣٥.
٤٤٤- راجع: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص١٩٢.
٤٤٥- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق. ص١٣٦.
٤٤٦- المرجع نفسه، ص١٣٨، ١٣٩؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٩٧.
٤٤٧- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٣.
٤٤٨- رقم السجل ١٥٧١٢.
٤٤٩- عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٤٧.
٤٥٠- انظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 89.
٤٥١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٤٨.
٤٥٢- رقم السجل: ١٣٢٠٥.
٤٥٣- زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى، ص١٠٧.
٤٥٤- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال: ١٠١، ١٠٢، ١٠٥).
٤٥٥- راجع: زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى، ص١٠١.
٤٥٦- انظر: آمال العمرى: بحث بعنوان "دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه في مدرسة صرغتمش"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م، (لوحة ٣٤).
٤٥٧- عن هذا الصحن. انظر: زكي محمد حسن؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٢)؛ مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، (لوحة ٥٦).
٤٥٨- مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٣٩.
٤٥٩- المرجع نفسه: ص١٤٥.
٤٦٠- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٣).
٤٦١- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 381-383.
٤٦٢- انظر: Ibid., figs. 378, 394.
٤٦٣- انظر:
Philon, Helen., Op. Cit., figs, 373, 374, 379, 389, 396, 398.
٤٦٤- هو نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء بألوان سوداء وصفراء وخضراء، ومن نماذجه صحن محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك يؤرخ بالقرن الثالث أو الرابع الهجرى/ ٩-١٠م عليه رسم لشخص واقف في وضع مواجهة ويحمل في يده اليمنى بوقاً. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (شكل٣٧). وراجع: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٧٦. (شكل ١٩٧). وعن هذا النوع من خزف نيسابور انظر أيضاً:
Irwin, R., Op. Cit., pp. 241-242, fig. 205
465- Philon, Helen., Op. Cit., p.75.

466- Grube, Ernst, J., Op. Cit., No. 42.
467- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.
٤٦٨- انظر: منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص٢٩٢.
وقد أرخه "Lane, A". بالنصف الأول من القرن السادس الهجرى/ ١٢م، انظر له:
Early Islamic Pottery, Pl. 24.

٤٦٩- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٩٢، ٢٩٣.
٤٧٠- انظر: ص (   ).
٤٧١- رقم السجل: ٥٣٩٦/٢.

472- Grabar, Oleg., Op. Cit., p.179.

٤٧٣- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص٨٠.
٤٧٤- انظر: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص١٦٢، ١٦٣.
٤٧٥- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، ص٢٤.
٤٧٦- وصلنا من انتاجه صحنين، الأول: عليه رسم لأرنب يقف على قدميه الخلفيتين،ويتحرك نحو الأمام وسط زخارف نباتية متشابكة باللون الأخضر والأحمر، وإطار الصحن عبارة عن زخارف هندسية على هيئة مثلثات ووسطها نقطة مطموسة. والثاني عليه زخارف نباتية تبدأ من مركز الصحن وتنتهى عند الحافة بإطار نباتي مؤلف من عنصر نباتي مكرر على طول الصحن. المرجع نفسه: نفس الصحفة؛ وانظر: تعليق زكي محمد حسن، على (شكل ١٠٩) من المرجع السابق.
٤٧٧- انظر: ص (   ).
٤٧٨- انظر: ص (   ).
٤٧٩- انظر: ص (   ).
٤٨٠- البورسلين: نوع من الخزف يصنع من نوع خاص من الطين وجد بكثرة في بلاد الصين في العصور الوسطى ثم اكتشف بعد ذلك في بقاع شتى من العالم، ويمتاز هذا الطين بأنه يتحمل درجة مرتفعة جداً من الحرارة، ومن ثم كان لأوانيه رنيناً يشبه رنين الأوانى المعدنية إذا ما نُقر عليه. وقد امتاز البورسلين الصينى بلونه الأبيض الجميل وبعدم وجود أي زخرفة عليه. محمد عبد العزيز مرزوق: فخار العراق وخزفه، ج٩ ص١٠٦.
٤٨١- السيلادون: وصف هذا النوع من الخزف الصيني بأنه في زرقة السماء، وشفافية المرآة، ورقة الورق، له رنين يشبه القرع على الحجر. انظر:
Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 100.
٤٨٢- عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية، ص٢٢٣.

٤٨٣- راجع:

Lane, A., Op. Cit., pp. 21, 35, Pl. 29 A; Watson, O.. Op. Cit., p. 150. Pl C9; Philon, Helen., Op. Cit., pp. 164, 170, figs. 413, 424, 443.

484- Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., fig. 30.

485-Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 63, No. 22.

486- Philon, Helen., Op. Cit., p. 72.

٤٨٧- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، (الأشكال ١٤٥، ١٤٧. ١٥٤، ١٥٧).

٤٨٨- المرجع نفسه: نفس الجزء، (شكل ١٥٣).

٤٨٩- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص٦٩ رقم ٢١٧ (شكل ١٣٣).

٤٩٠- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص٧٨ رقم ٢٥٠ (الشكلان ١٥٠، ١٥١).

491- Philon, Helen., Op. Cit., p. 73.

492- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 56 ;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٢٢٣؛ محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص١١٠.

٤٩٣- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., Pl. XXIV. fig. 404.

٤٩٤- انظر: عبد الرؤوف يوسف : طبق "غبن" والخزف الفاطمى المبكر (الشكلان ٣٨، ٣٩).

٤٩٥- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XIV. fig. 1;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، (شكل ٤٥).

٤٩٦- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit.,Pl. XII. figs. 1, 6;

عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، (الشكلان ٢٨، ٢٩).

٤٩٧- احتوى شريط الحافة المنفذ عليه رسوم الطيور على جزء مستطيل عليه بقية كتابة فى سطرين، الأول يقرأ: "[عمل] مسلم بن الدهان وفق" والثانى، يقرأ : "....ى الحسن اقبال الحاكمى". انظر:

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 404.

٤٩٨- انظر: Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., figs. 35, No. 2, 5.

٤٩٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ٥٦، ٥٧.

٥٠٠- انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق (الأشكال ٢١ أ، ٢٣ أ).

٥٠١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٦٤؛ وانظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. IX. fig. 1, Pl. X. figs. 2, 7, 8; Pl. XII. figs. 1, 6.

502- Ibid., p. 54.

503- Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., p. 100.

٥٠٤-عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية، ص٢٠٢.

٥٠٥- سعد الخادم: فن الخزف، ص٣٢.

٥٠٦- رقم سجلهما: ١٣١١٠، ١٣٤٧٨/١٠٨.

٥٠٧- سعد الخادم: المرجع السابق، ص٤٧.

٥٠٨- انظر: ص (   ).

٥٠٩- انظر: ص (   ).

٥١٠- راجع: ما ذُكر عن علاقة الأتراك ببلاد الصين، ص (   ).

٥١١- عن صفات أهل الصين. انظر: عادل عبد الحفيظ حمزة: ملامح من المجتمع الصينى، ص١٤١. وعن صفات الأتراك وتأثير البيئة عليهم. انظر: المسعودى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٧٢.

512- Philon, Helen., Op. Cit., p. 164, figs. 363, 435.

وللاستزاة عن اسرة "Liao" وخزفها. انظر:

Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 73-75.

513- Philon, Helen., Op. Cit., p. 166, fig. 460

٥١٤- انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. VIII. figs. 2bis, 8bis, Pl. IX. fig. 2^{bid};

عبد الرؤوف يوسف: طبق "غبن" والخزف الفاطمى المبكر، (شكل ٤٧)؛

Philon, Helen., Op. Cit., fig. 502.

515- Ibid., fig. 501.

516- Ibid., p.175.

٥١٧- راجع له: Trois Fragments. pp. 363- 365.

٥١٨- سوف نتناول رسوم هذا الحمام عند دراسة الزخارف فى العمائر المدنية فى العصر الفاطمى.

٥١٩- يعتبر هذا الخزف أشهر خزافى العصر المملوكى فى أواخر القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، وقد كان على رأس مدرسة كبيرة من خزافى هذا العصر، وقد وضحت فى رسومه التأثر بصفة خاصة بالتأثيرات الصينية. للاستزادة عنه. انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "غيبى بن التوريزى"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص.ص ١١٥-١٢٠؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص.ص ٣١-٣٣.

٥٢٠- انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., Pl. XII.C.

٥٢١- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٦١٠).

522- Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., pp. 367-369.

523- Ibid., p. 369.

524- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIV figs. 2, 6, 8; Ettinghausen, R. Op.Cit., figs. 26-28.

٥٢٥- راجع: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. XXIII. figs. 3, 3bis.

٥٢٦- حسن الباشا: قاعة بحث، (شكل ١٦)، ص٤٠٢؛ أحمد عبد الرازق: وسائل التسلية عند المسلمين، ص١٠٢. (شكل٥أ).

٥٢٧- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، (شكل ٩)، ص٢٢٣.

٥٢٨- انظر: Abd Ar-Raziq, Ahmed., Op. Cit., Pl;. XII. b. c, وقارن مع ما أورده في (fig. 4) من رسوم آدمية وردت على مخطوطات مملوكية.

٥٢٩- للاستزادة. انظر: ص ( ).

٥٣٠- سوف يكون هناك وقفة أخرى لظهور السحن المغولية على تمثال من البرونز ينسب إلى العصر الفاطمي.

531- Philon, Helen., Op. Cit., p. 67.

٥٣٢- انظر: Ibid., fig. 221.

٥٣٣- انظر: IIbid., figs. 221, 224.

٥٣٤- انظر: Ibid., fig. 211.

535- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 176.

٥٣٦- سعيد حامد الصدر: المرجع السابق، ص١٢٧.

537- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٥٣٨- للاستزادة عن ازدهار صناعة الخزف في المغرب الإسلامي. انظر: ص ( )، وللاستزادة عن ازدهار صناعة الخزف في الأندلس. انظر: ص( ).

٥٣٩- راجع ما ذُكر في الباب الأول عن الصلات الوثيقة لهذه العواصم مع مصر في العصر الفاطمي.

540- Jenkins, M., Op. Cit., pp. 91, 92.

541- Philon, Helen., Op. Cit., pp. 39, 163.

542- Ibid., p. 174.

٥٤٣- راجع: ص( ).

544- Jenkins, M., Op. Cit., p. 104.

٥٤٥- راجع: ص ( ).

٥٤٦- انظر: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامي في مصر، ص١١٤، ١١٥.

٥٤٧- انظر: Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 179.

548- Jenkins, M., Op. Cit., p. 98, fig. 14.

549- Ibid., p. 99, fig. 15.

550- Ibid., pp. 99, figs. 16, 17.

551- Ibid., p. 99, figs. 18- 20.
552- Jenkins, M., Op. Cit., fig. 14.
553- Ibid., p. 97

٥٥٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (الأشكال ١٠١، ١٠٣، ١٠٥).

٥٥٥- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 375, 511.
556- Jenkins, M., Op. Cit., p. 98, fig. 12.
557- Ibid., p. 103, figs. 10, 11.

٥٥٨- انظر: Lane, A., Op. Cit., Pl. 6B

٥٥٩- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 290.

٥٦٠- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، (شكل ٤٥)، وقارن تصميم هذا الشكل مع تصميم سلطانية شمال أفريقيا الوارد في (fig. 10) من بحث "Jenkins. M" السابق.

٥٦١- انظر: Jenkins, M., Op. Cit., p. 97, figs. 10, 12.
562- Philon, Helen., Op. Cit., p. 164, fig. 396.
563- Grabar, Oleg., Op. Cit., p.180, Note. 24.
564- Jenkins, M., Op. Cit., p. 103.

٥٦٥- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني ص١٩، ومن بينها يقرأ: "عمل عبيد"، "عمل زكري" ، "عمل عيسى". انظر: الملحق رقم (١)، ص٢٣، من نفس المرجع والجزء.

٥٦٦- انظر:
Philon, Helen., Op. Cit., figs. 373, 376-378, 503, 506, 508, 509, 512, 514

٥٦٧- انظر: Ibid., fig. 575؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، (شكل ٥٠).
568- Philon, Helen., Op. Cit., p. 175.

٥٦٩- انظر: حامد العجابي: المرجع السابق، ٧٢؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، (شكل ٣٨٠)؛
Jenkins, M., Op. Cit., fig. 30.

٥٧٠- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 512-415
571- Ibid., p. 175.

ومن الجدير بالذكر أن التضفير في حرفي الألف واللام ظهر في كلمة "اليمن" في العديد من النماذج الفاطمية. انظر: Ibid., figs. 498, 500, 501, 502, 505, 506, 508, 513؛ وهناك احتمال بأن يكون هذا الأسلوب الكتابي المتطور متأثراً بشمال أفريقيا، وسوف يتم مناقشة هذا الأمر في الدراسة التحليلية للعناصر الكتابية.

٥٧٢- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٥٦)؛ عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص١٨٧. (شكل ١٩).

573- Philon, Helen., Op. Cit., p. 166.

٥٧٤- انظر: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٧٥؛

Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.131.

٥٧٥- حسن الباشا: المرجع السابق، ص٧٥، ٧٦.

٥٧٦- راجع: Grube, Ernst, J., Op. Cit., p.134

577- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 61.

الخزف ذو الأشكال الحمراء: يرجع الفضل في ابتكار فن الأشكال الحمراء في الخزف الإغريقي إلى الفنان "اندوكيدس - Andokidos"، وكانت الأشكال في هذا الخزف تظهر محجوزة في الطينة الحمراء، مع دهن الأرضية حول الأشكال بالأسود، وقد امتازت القطع ذات الأشكال الجمراء بالإغراق في عرض الأشكال الآدمية، في أوضاع متعددة أخاذة، وقد تميزت تلك الأشكال في نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس ق.م بتعدد أوضاعها، وهي تنظر إلى الوراء أو إلى أعلى أو اسفل، كما تميزت بإظهار أطراف الفرد وحركتها، وكذلك إظهار تفصيلات الشرايين وطيات الملابس. راجع: عائدة سليمان عارف: المرجع السابق، ص.ص ٢٣٦-٢٤٠.

578- Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 187.

٥٧٩- زكي محمد حسن: تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى، ص٩٤.

٥٨٠- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٦٤.

٥٨١- عن مناظر الحياة اليومية في الفن المصرى القديم. انظر: جيمز. ت.ج: الحياة أيام الفراعنة. ترجمة أحمد زهير أمين، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، (الأشكال ٦-٢٢، ٢٧) وهي موضوعات تمثل الحياة اليومية في الحقول عن زراعة وحرث وحصاد، وكذلك صناعة الأواني المعدنية والمنتجات الخشبية، ومنها ما يمثل أعمال البناء وصناعة الطوب.

٥٨٢- منى بدر: المرجع السابق، ص٢٧٤، ٢٧٥.

٥٨٣- سعاد ماهر: الفن القبطي، ص٨، وراجع ما ذكرته في ص ٥٨ من نفس المرجع.

٥٨٤- منى بدر: المرجع السابق، ص٦٦.

٥٨٥- المرجع نفسه: ص٦٧.

٥٨٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦.

٥٨٧- انظر: محمد جمال الدين مختار وآخرون: تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، (اللوحتان ص٤٨، ٤٩)؛ عائدة سليمان: المرجع السابق، (لوحة ١٢).

٥٨٨- انظر: ثروت عكاشة: الفن الروماني، تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، الجزء العاشر، المجلد الثاني (التصوير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون (اللوحات ٤٧٥، ٤٧٨-٤٨٠).

٥٨٩- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص٢٥٥. عرفت هذه الرسوم الشخصية باسم "بورتريهات الفيوم" لأنه عثر على أكثرها في هذا الإقليم، وإن كان وجد بعضها في مناطق أخرى تمتد من سقارة شمالا حتى أسوان جنوبا. ويرجع أقدم ما وصلنا من هذه "البورتريهات" إلى النصف الأول من القرن الأول الميلادي، وإن كان معظمها يرجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلاديين، وأن ربعها قد يرجع إلى القرن الرابع الميلادي. للاستزادة عن هذه "البورتريهات". انظر: يوساب السرياني: المرجع السابق، ص.ص ٦٩-٧٧.

٥٩٠- المرجع نفسه: ص٧٠.

٥٩١- انظر: اللوحات الواردة في المرجع نفسه.

592- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p.61.

٥٩٣- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٣، ٤٤.

594- Philon, Helen., Op. Cit., p. 172.

٥٩٥- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., p. 166؛ وراجع: ص (   ).

٥٩٦- انظر: ص (   ).

٥٩٧- مصطفى عبد الله شيحة: الوحدة الجمالية في مدارس الفن الإسلامي، ص٧٤.

٥٩٨- انظر: ص (   ).

٥٩٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٢٧٦، ٢٧٧.

٦٠٠- انظر: ص (   ).

٦٠١- انظر: ص (   ).

٦٠٢- صابر محمد دياب: المرجع السابق، ص٧٨.

٦٠٣- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 61

٦٠٤- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٧٧. ومن الجدير بالذكر أن المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية يحتفظ بتماثيل برونزية ترجع إلى العصر الإغريقي الروماني تمثل أشخاصا في مناظر مصارعة. انظر: عزت زكي قادوس: المرجع السابق، ص٥٩، (صورة رقم ٣٦).

٦٠٥- انظر: المرجع نفسه، ص٥٩، ٦٠؛ ثروة عكاشة: المرجع السابق، (لوحة ٥١٤). وعن الفرق بين مناظرى العرى في الفن الإغريقي الروماني والإسلامي. انظر: حسين مؤنس: المساجد، عالم المعرفة، العدد ٣٧، الكويت، صفر- ربيع الأول ١٤٠١هـ/ يناير ١٩٨١م، ص١٥١، ١٥٢.

606- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 122, figs. 26-28.

٦٠٧- راجع: Grube, Ernst, J., Op. Cit., P. 143, No. 88.

٦٠٨-محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٧٧.
609- Grabar Ogle., OP Cit pp. 177, 178.
وعن إطارات الفازات الإغريقية الرومانية. انظر: ثروت عكاشة: المرجع السابق، (اللوحات ٤٧٨-٤٨٠)؛ عائدة سليمان عارف: المرجع السابق. (لوحة ١٢).
٦١٠- راجع: Grabar Ogle., OP Cit pp181.
زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٩٤؛ محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٠٤.
٦١١- رقم السجل: ١٤٩٨٧.
٦١٢- محمد مصطفى: تصوير الحياة اليومية في الفن المصرى الإسلامي، ص٨٣.
٦١٣- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص٢٠٤.
٦١٤- محمد مصطفى: المرجع السابق، ص٨٤.
٦١٥-من الجدير بالذكر أنه ربما كان من بين عوامل ظهور الموضوعات المسيحية في الخزف الفاطمي ذى البريق المعدني، إقبال الحجاج الأوربيين الذين كانوا يمرون بمصر في طريقهم إلى القدس، على اقتناء التحف الخزفية التي كانت تحتوى على هذه الموضوعات المسيحية. انظر: محمد مصطفى: بحث بعنوان "مناظر دينية على التحف الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد (٥٨)، ديسمبر ١٩٦٠م، ص٣٩؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٨٣.
٦١٦- رقم السجل: ٥٣٩٧/١.
٦١٧- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٢٦؛ وانظر: محمد مصطفى: المرجع السابق، ص٤٠.
٦١٨- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص٨٠.
٦١٩- Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 64؛ وعن تصاوير هذه الأيقونات البيزنطية. انظر:
Rice, D. T., Byzantine Art, Pls. 178, 184.

٦٢٠- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٥٩).
٦٢١- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٦٢، ١٦٣.
٦٢٢- راجع : محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٩٢؛ عبد المنعم رسلان: المرجع السابق، ص١٣٥.
623- Philon, Helen., Op. Cit., p. 172.
٦٢٤- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص١٦١. وعن هذا الأسلوب في زخرفة الثياب البيزنطية. انظر:
Rice, D. T., Op. Cit., Pls. 372, 398, 414, 418

٦٢٥- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٧٦: وانظر:
Rice. D T , Op. Cit . Pl 94

٦٢٦- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٨.

٦٢٧- راجع Lane, A.. Op Cit., p. 23؛ زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣١٨: كنوز الفاطميين، ص١٧١: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص١٧٤: محمد مصطفى: الخزف الإسلامي، ص١٥: محمود إبراهيم حسين: الخزف الإسلامى فى مصر، ص٤١، ٤٢؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٧٤، ٧٥.

٦٢٨- وصلنا توقيع هذا الخزاف على بعض أوانى هذا النوع من الخزف. انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٧١؛

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 54.

٦٢٩- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٢٢٣؛ وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص١٧١، ١٧٢.

٦٣٠- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٥٠.

٦٣١- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص١٦٩.

٦٣٢- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., figs. 602-604, 641

٦٣٣- انظر: Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., figs. 23,2 , 24

٦٣٤- انظر: Ibid., fig. 30, 34, 1, Pl. 32

635- Philon, Helen., Op. Cit., p. 265.

٦٣٦- انظر: Ibid., fig.594.

637- Ibid., p. 264.

٦٣٨- انظر: Ibid., figs. 619, 620

639- Ibid., p. 265.

وعن أوانى أسرة "سونج" ذات الحزوز الرأسية انظر:

Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., Pl. 35.

640- Philon, Helen., Op. Cit., p. 264.

وعن خزف أسرة "Liao" . انظر:

Zhiyan, Li, Wen, Cheng., Op. Cit., pp. 73-75

٦٤١- عبد الرؤوف يوسف: الرسوم الآدمية على الخزف المصرى، ص٨١.

٦٤٢- هو نوع من الخزف ينسب إلى إيران فى العصر السلجوقى، وعرف باسم "القبى" لأن الخزاف كان يحرص على أن يسجل لقبه على ظهر الآنية. انظر: سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٨.

643- Lane, A., Op. Cit., pp. 31, 35;

زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٠٦).

644- Lane, A., Op. Cit., p. 23.

645- Philon, Helen., Op. Cit.. p. 265.

وعن هذا الأسلوب في زخرفة أواني "لقبي". انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١٠٦).

٦٤٦- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., fig. 592

647- Ibid., p. 264.

648- Ibid., p. 265.

وعن الأمثلة الإيرانية التي استخدم فيها الخطوط المائلة أو التهشيرات. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل٩٦).

٦٤٩- انظر: زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الثاني (شكل ٢٦٥).

٦٥٠- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٢٨-٣٠).

٦٥١- المرجع نفسه: ص٧٧، ٧٨. وعن هذه الخاصية في رسوم الحيوانات على الخزف السلجوقي. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١١٨)؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، (لوحة ١٠٨).

٦٥٢- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., fig. 585

653- Ibid., p. 264.

٦٥٤- انظر: Philon, Helen., Op. Cit., fig. 599.

655- Ibid., p. 264.

٦٥٦- سفرنامة: ص١١٩.

٦٥٧- انظر: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص٢٩.

٦٥٨- راجع: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40

وزخرفة هذا النوع من الخزف كانت تتم عن طريق تخريم أو تفريغ الزخارف المراد تنفيذها على الآنية ثم يطلى الإناء كله بعد ذلك بطبقة زجاجية شفافة تملأ الخروم وتسمح بنفاذ الضوء من خلالها. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٢١٠)؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٨٩.

٦٥٩- انظر:

Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40; Philon, Helen., Op. Cit.. p.174

٦٦٠- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. G. figs. 52, 53.

٦٦١- انظر: Ibid., Pl. VIII. Figs. 5 et 5bis

662- Ibid., p. 56;

وانظر: عبد الرؤوف يوسف: خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية، ص١٧٤.

٦٦٣- انظر: Grube, Ernst, J., Op. Cit., pp. 158 ؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ١١٠)؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٣٨٩.

المبحث الثاني:

٦٦٤- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، ص٦٧.

٦٦٥- رقم السجل: ١٥٤٦٨.

٦٦٦- راجع : زكي محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٢٩١)؛ عبد الرؤوف يوسف بحث بعنوان "الخشب والعاج"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٥٤.

٦٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٤، ٨٥.

٦٦٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص٢١، ٢٢.

٦٦٩- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٥.

٦٧٠- رقم السجل I 30/ 69، عنها. انظر: محمد رياض العتر: بحث بعنوان "تحفة خشبية أموية من مقتنيات متحف الفنون الإسلامية ببرلين الغربية"، بدون، (لوحة رقم١).

٦٧١- محمد رياض العتر: المرجع السابق: ص.ص ٣-٥.

٦٧٢- راجع: سعاد ماهر: الفن القبطي، ص٥٥.

٦٧٣- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص١٤٢.

٦٧٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥١)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٤٧، (شكل ١٤)؛ مروان أبو خلف: المرجع السابق، ص٤٦٥، ٤٦٧، ٤٧٢.

٦٧٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٨٩.

٦٧٦- رقم السجل: A A 162.

٦٧٧- رقم السجل: E 16963.

678- Anglade, Elise, Op. Cit., p. 11, fig. 2.

٦٧٩- رقم السجل: ١١٥٩٦.

٦٨٠- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٩٠، ٩١، (لوحة ١١)؛ وانظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٢٩٩).

٦٨١- قسم "كريزويل" زخارف المثلثات في واجهة قصر المشتى إلى أربع مجموعات، ويعنينا منها هنا المجموعتين (A-C.D-L). وفيما يتعلق بالمجموعة (A-C) فهي ثلاثة مثلثات تتميز بتقسيم المنطقة إلى جزئين بواسطة شريط أفقي يلامس الطرف الأسفل للوردة. وتظهر بها الكائنات الحية مقصورة على الطيور عدا الرأس الآدمي في رأس المثلث (A). وفي المثلثين (A, C) يملأ الجزء الأسفل بأربع دوائر متماسة متقاطعة بالترتيب، وجميعها مربوطة ببعضها عند نقاط تماسها. أما المجموعة (D- L) فهي تتكون من سبعة مثلثات يُرى فيها حيوانات متواجهة (بعضها خرافي) وفي كل منها عدا (J, K) حيوانان يوضعان على جانبي كأس أو زهرية في المنتصف. راجع: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى ، ص٢-٢، ٢٠٣، (اللوحتان ٢٨، ٢٩).

٦٨٢- فريد شافعي: المرجع السابق، ص.ص. ٩١-٩٣.

٦٨٣- رقم السجل: ٦٨٥٣.

٦٨٤- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٠٢)،

King, G. R. D., The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Marwan II Ewer and Three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo", Islamic Archaeological Studies. Vol. 2, 1980, Cairo, 1982, p. 29. fig.2

٦٨٥- رقم السجل: ٩٩٢٩.

٦٨٦- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٣٠٣).

٦٨٧- رقم السجل: ٦٨٥٤٤.

٦٨٨- انظر: King, G. R. D., Op. Cit., p. 30. fig. 3.

٦٨٩- رقم السجل: ٨٩٤٥.

٦٩٠- انظر: King, G. R. D., Op. Cit., p. 30. fig. 4.

691- Ibid., pp. 30, 31.

٦٩٢- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٩٤.

٦٩٣- المرجع نفسه: ص٧٣.

٦٩٤- رقم السجل: ٢٤٦٢.

٦٩٥- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، ص١٠٠، ١٠١؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٢٨٨)؛ هرتس، مكس: فهرس مقتنيات دار الآثار العربية، ص١٤٦، ١٤٧؛ فييت، جاستون: دليل موجز، ص٥٨، ٥٩.

٦٩٦- فريد شافعي: المرجع السابق، ص١٠١.

٦٩٧- هرتسفلد. آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، ص٥٩.

٦٩٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٩١؛ وانظر:
The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 434, p. 281.

٦٩٩- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص٢٣، ٢٤؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٣٥.

٧٠٠- للاستزادة عن زخارف الأخشاب العراقية التي عثر عليها في تكريت. انظر: فريد شافعي: المرجع السابق، ص٧٢، ٧٣، (اللوحتان ٣أ، ٣ب).

٧٠١- راجع:
Dimand, M. S., Arabic Woodcarvings of the Ninth Century, Bulletin of the Meteropolitan. Museum of Art, Vol. XXVII, New York, May, 1932, P. 136.

٧٠٢- راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٨٧؛ فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي، ص٦٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص٤٦.

٧٠٣- رقم السجل: AA. 163.

٧٠٤- انظر: Anglade, Elise., Op. Cit., fig. 12

٧٠٥- انظر هرتسفلد. أرنست المرجع السابق. الجزء الاول (الشكلان ٢٥، ٩١)

706- Anglade Elise Op Cit p 28

٧٠٧- رقم السجل AA 160

٧٠٨- انظر Anglade Elise. Op Cit fig 11

709- Ibid p 27

٧١٠- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٦٠، ٦١، (شكل ٦٨)

٧١١- انظر: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص٣٤، ٣٥:

The Arts of Islam, Hayard Gallery, No 437, p. 282.

وللاستزادة انظر: فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص.ص ٤-١٣.

٧١٢- رقم سجلهما: ٢/ ٦٢٨٠و ١٨٧٣.

٧١٣- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣١٩)؛ حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٥٤، ٥٥

٧١٤- رقم السجل: 6023.

715- Anglade, Elise., Op. Cit., p. 30, fig. 15.

٧١٦- رقم السجل: ١٣٠٧٣.

717- Anglade, Elise., Op. Cit., p. 30

٧١٨- راجع:

Hameed, Abdul Aziz., The Origin and Caracteristic of Samarra's Bevelled Style, p. 84

وسوف يشار إلى هذه النوعية من الزخارف بشيء من التفصيل عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على الزخارف الجصية الطولونية.

٧١٩- رقم السجل: ٩٠٥٤.

٧٢٠- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموى، ص١٠٢، ١٠٣؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق، (الشكلان ٣٠٠، ٣٠١).

٧٢١- رقم السجل: 6023.

٧٢٢- رقم السجل: ١٣٠٧٣.

٧٢٣- راجع: ص (   ) وانظر. موقع هذه الجزيرة على الخريطة (شكل ٣٩).

٧٢٤- ويج، رينيه: المرجع السابق، ص٥٧.

٧٢٥- انظر: ص (   ).

٧٢٦- كونل. إيرنست: المرجع السابق، ص٥٠.

٧٢٧- فريد شافعي: المرجع السابق، ص١٠٢.

٧٢٨- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٣١٦.

٧٢٩- رقم السجل: ٥٥١.

٧٣٠- زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص٩٩؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "باب الحاكم بأمر الله"، القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة. ١٩٧٠م، ص٥١٩.

٧٣١- رقم السجل: ٣٣٩١.

٧٣٢- رقم السجل: ٣٣٩١.

٧٣٣- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٣٩).

٧٣٤- رقم السجل: ٥٥٤.

٧٣٥- أرقام سجلهم: ٣١٦٩، ٣٤٦٥، ٣٤٦٦، ٣٤٦٨، ٣٤٧٠، ٣٤٧١، ٤٠٦٣، ٤١٣٥.

٧٣٦- أرقام سجلهم: ٤٤١، ٤١٢٨.

٧٣٧- راجع: فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي بمصر، ص.ص ٧١-٧٥.

٧٣٨- راجع: عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الحادى والعشرون، الجزء الأول، مايو ١٩٥٩م، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٣م، ص١٩٩.

٧٣٩- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢١١، ح٢ من نفس الصفحة.

٧٤٠- تعرف نماذج هذه الفترة بالمرحلة الفاطمية الثانية. ومن الجدير بالذكر أن مؤرخي الفنون الإسلامية قد اتفقوا على تقسيم تطور زخرفة الأخشاب الفاطمية إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى: (النصف الأول من ق ١١م)، المرحلة الثانية: (النصف الثاني من ق١١م، الربع الأول من ق ١٢م)، المرحلة الثالثة: (الربع الثاني والثالث من ق ٦هـ/ ١٢م). عن هذه المراحل. انظر: فريد شافعي: المرجع السابق، ص٦٧، ٧١، ٧٩. وإن كان هناك بعض الخلاف في نسبة بعض النماذج الخشبية إلى مرحلة أو أخرى. وسوف تحاول الدراسة إلى حد ما السير وفق هذه المراحل، وإن كان الأمر في بعض الأحيان يستلزم عدم التقيد بهذا الترتيب الزمني.

٧٤١- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٤٥؛ كنوز الفاطميين، ص.ص ٢١٢- ٢١٤؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١١٩، ١٢٠.

٧٤٢- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٢٠٢، ٢٠٣.

٧٤٣- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامي المصرى وتراث المسيحية فيه، ص٤٠٠. وقد اختلفت آراء مؤرخي الفنون الإسلامية في تحديد مرحلة هذا الحجاب، فقد نسبه بوتي ولام وزكي محمد حسن إلى المرحلة الأولى، بينما نسبه فريد شافعي إلى المرحلة الثالثة: راجع فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٥؛ زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. (الأشكال ٣٤٨-٣٥١).

٧٤٤- انظر: ص (   ) من البحث.

٧٤٥- راجع: مصطفى عبد الله شيحة: دراسات في العمارة والفنون القبطية، ص١٢٩.

٧٤٦- حتى إن افترضنا صحة هذا الرأى فمن الطبيعى أن يسير الفنانون الأقباط وفق الأساليب الفنية والزخرفية السائدة فى العصر الفاطمى، إذ لم يكن هؤلاء الفنانين وغيرهم من الأقباط يعيشون بمعزل عن الحياة الفنية والاجتماعية فى مصر لاخلال العصر الفاطمى فحسب بل وفى جميع العصور الإسلامية.

٧٤٧- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١١٩. ومن الجدير بالذكر أن سيادة الاتجاه الفنى الإسلامى فى زخارف هذا الحجاب لم تقتصر على الزخارف الحيوانية، إذ يذكر "زكى محمد حسن" أن الأشكال الآدمية فى هذا الحجاب تذكر بمثيلاتها فى التحف العاجية الأندلسية. انظر له: كنوز الفاطمين، ص٢٠٧.

٧٤٨- يؤكد الباحث فى نفس الوقت أن تلك الأحجبة وغيرها من أنواع الفنون التى تخص الكنائس أو دور العبارة المسيحية التى ترجع إلى ما بعد فترة استقرار الفن الإسلامى وخاصة فى العصر الفاطمى، ما هى إلا جزء من تراث مصر العربى الإسلامى، حتى وإن كان بها بعض الخصوصيات التى فرضتها طبيعة تعامل العقيدة المسيحية مع الفنون.

٧٤٩- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٤٧).

٧٥٠- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٧٨.

٧٥١- عن زخارف حجاب كنيسة الست بربارة. انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (الأشكال ٣٤٨- ٣٥١)؛ ديماند،م.س: المرجع السابق، ص١١٩.

٧٥٢- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٨.

٧٥٣- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص١٦.

٧٥٤- سعاد ماهر: الفن القبطى، ص ٨، ٥٨، وانظر: ص (   ).

٧٥٥- يذكر فريد شافعى أن رسوم الغزلان فى ألواح بيمارستان قلاوون بلغت مبلغاً كبيراً من القوة فى التعبير عن الحيوية والحركة حتى ليخيل أن الفنان قد قصد من إخراج الزخارف النباتية التى تحيط بأرجل الغزلان أنها تعبر عن غبار يتصاعد حول حوافرها الدقيقة ويثيره ركضها. انظر له: المرجع السابق، ص٧٥، (شكل ١٧).

٧٥٦- راجع: فريد شافعي: المرجع نفسه، ص٨٧.

٧٥٧- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٢٠٢، ٢٠٣.

758- Grabar, Oleg., Op. Cit., p.175.

759- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٧٦٠- مارسيه، ج. : المرجع السابق، ص١٢٥؛ عفيف البهنسي: الفن الإسلامى، ص٣٦٥.

٧٦١- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢١٢

762- Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٧٦٣- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص٦٥، ٦٦.

٧٦٤- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص٣٠٦، وما بعدها.

٧٦٥- المرجع نفسه: ص٣٠٦.

٧٦٦- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص٥٢٨؛ منى بدر: المرجع السابق، ص٣٠٦.

٧٦٧- منى بدر: المرجع نفسه، ص٣٠٩.

٧٦٨- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٧٦٩- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 116.

٧٧٠- لعل سيادة الأساليب الفنية السامرائية التى وفدت من العراق إلى مصر فى العصر الطولونى، كانت هى العامل الأساسى فى تكوين فن إسلامى خالص فى مصر، يفتقد أية صلة بينه وبين الأساليب الفنية المحلية الموروثة.

٧٧١- رقم السجل: MAO, 460

772- Anglade, Elise., Op. Cit., pp. 65, 66, fig. 43.

٧٧٣- رقم السجل: 4062

٧٧٤- انظر: Anglade, Elise., Op. Cit., fig. 32

775- Anglade, Elise., Op. Cit., pp. 59-63.

٧٧٦- انظر: زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، (شكل ١٧٩).

٧٧٧- انظر: Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., Pl. IV. Fig.2

٧٧٨- بومباتشى، اليسيو: الفن الإسلامى الغزنوى والحفريات الأثرية الإيطالية فى أفغانستان، كتيبات المعهد الإيطالى للثقافة فى الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٨.

٧٧٩- راجع ما ذكر عن علاقة الفاطميين بالغزنويين، ص (   ).

٧٨٠- للاستزادة عن زخارف هذين البابين. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٣٢٤- ٣٢٦).

٧٨١- عن التأثيرات السامرائية فى هذين البابين. انظر: فريد شافعى: العمارة العربية الاسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص٣٢.

٧٨٢- راجع:

Weill, Jean David., Les Bois a Épigraphes Jusqu' a l'Epoque Mamlouke, (Catalogue Général Musée Arabe du Caire), le Caire, 1931, PL. X, p. 55, pp. 72-73.

٧٨٣- راجع: Anglade, Elise, Op. Cit., p. 53, fig. 27.

٧٨٤- حسنى محمد نويصر: الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشروق، جامعة القاهرة ١٩٩٦م، ص٣٠٨.

٧٨٥- راجع: سعاد ماهر: مشهد الإمام على بالنجف، ص.ص ١٨٦-١٩٠.

٧٨٦- رقم السجل: ٩٧٧٤.

٧٨٧- رقم السجل: ٦٣٣٠.

٧٨٨- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٢٩٤.

٧٨٩- رقم السجل ٨٤٦٤.
٧٩٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٥٩).
791- Weill. Jean David. Op. Cit., p. 73.
٧٩٢- مايسة محمود: المرجع السابق، ص١٤١.
٧٩٣- المرجع نفسة، ص١٤٢.
٧٩٤-.زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٤٩، كنوز الفاطميين، ص١٩٨، ١٩٩.
٧٩٥- رقم السجل: ٤٢١.
٧٩٦- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٦٠).
٧٩٧- رقم السجل: ٤٤٦.
٧٩٨- عنه راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٥٨، ٤٥٩؛ عبد الرؤوف يوسف: الخشب والعاج، ص.ص ٣٦٠- ٣٦٢.
٧٩٩- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٦١؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٦٢.
٨٠٠- فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى بمصر، ص٩٠؛ زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢١٦؛ مروان أبو خلف: بحث بعنوان "منبر الحرم الإبراهيمى فى الخليل" دراسات تراثية، القدس ١٩٨٦م، ص٢٧؛
Anglade, Elise, Op. Cit., p. 49.
٨٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٥٤.
٨٠٢- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٥٧، كنوز الفاطميين، ص٢١٦.
٨٠٣- تقوم طريقة عمل الحقاق أو المصندقات الخشبية على تقسيم السقف إلى مساحات مستطيلة ومربعة من عدة مستويات، تملأ بالزخارف المحفورة البارزة أو الغائرة والملونة والمطعمة. راجع: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية العربية اليمنية، ص٢١.
٨٠٤- ترجع أقدم أمثلة السقوف اليمنية المزينة بالمصندقات إلى فترة منتصف القرن الثالث الهجرى/ ١٩م، مما يرجح أن هذا الأسلوب ظهر قبل ذلك بفترة ليست بالقليلة، وخاصة أن النماذج المبكرة منها تتسم بالنضوج ولا تدل على محاولات مبكرة. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية، ص١٢٩.
٨٠٥- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص٢١.
٨٠٦- أقدم مثل وصلنا من الأسقف المزينة بأسلوب المصندقات يرجع إلى العصر الأيوبى، فى سقف النافذة الواقعة بالضلع الشمالى الشرقى بضريح الإمام الشافعى ٦٠٨هـ/١٢١١م. راجع:
Creswell, K. A.C., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. II, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A. D. 1171-1326, New York, 1978, p. 68;

وانظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق. ص٢٤٧.

٨٠٧- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص١٣٢، ١٣٣.

٨٠٨- المرجع نفسه، ص ٨١.

٨٠٩- المرجع نفسه: ص٧٠.

٨١٠- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص١٣٢.

٨١١- للاستزادة عن منبر جامع الزيتونة وحشواته. انظر: أحمد فكرى: بحث بعنوان "مسجد الزيتونة في تونس. بحث أثري"، المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثاني، مايو ١٩٥٢م، ص٩٦، ٩٧، (شكل ١١).

٨١٢- رقم السجل : ٤٢٠.

٨١٣- عن هذا المحراب. انظر : زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٥٨).

٨١٤- أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري في العصور الإسلامية المختلفة بالعاصمة القاهرة،منظمة العواصم والمدن الإسلامية. جدة ١٩٩٠م، ص٤٣٣.

٨١٥- حسين مؤنس: المساجد، ص٨٠.

٨١٦- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "الآثار الإسلامية في دير سانت كاترين بطور سينا"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م، ص٣٧٣، ٣٧٤.

٨١٧- مروان أبو خلف: المرجع السابق، ص٢٦.

٨١٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٥٧، ١٥٨.

٨١٩- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٢٣١.

٨٢٠- السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي،مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون، ص٥٠، ٥١.

٨٢١- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٧٩، ٨٠.

٨٢٢- زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٣٦٠).

٨٢٣- فريد شافعي: المرجع السابق، ص.ص ٨٨-٩٢.

٨٢٤- يعتقد الباحث أن غرب العالم الإسلامي قام بدور في نقل بعض الأساليب الهلينستية البيزنطية إلى مصر، وذلك بعد دخول الفاطميين إليها، وهو ما سوف نناقشه عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الفاطمية، بل ومن الجدير بالذكر أن "فريد شافعي" قد أكد على أن ظاهرة الساق النباتية المزدوجة ذات الأصل البيزنطي، قد ظهرت في عصر الفاطمية بتأثير من غرب العالم الإسلامي. راجع له: زخارف وطرز سامرا، ص ٣٠، ٣١. وسوف يشار إلى هذه الظاهرة بالتفصيل عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الفاطمية.

٨٢٥- فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي، ص٩٢.

٨٢٦- المرجع نفسه، ص ٨٧.

٨٢٧- راجع: سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص٥٢٧.
٨٢٨- راجع ما ورد بشأن شيوع هذه الظاهرة في الخزف الفاطمي.
٨٢٩- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٧، ٨٨.
٨٣٠- راجع: سعاد ماهر: الفن القبطي، ص٨.
٨٣١- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٧.
٨٣٢- انظر: فييت، جاستون: المرجع السابق، ص٧٤، ٧٥.
٨٣٣- انظر: ص (   ).
٨٣٤- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٥٣.
٨٣٥- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص٢٧٦.
٨٣٦- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق: ص٢٠٤.
٨٣٧- كنوز الفاطميين: ص٢٠٦، ٢٠٧.
٨٣٨- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٩٠.
٨٣٩- منى بدر: المرجع السابق، ص٣٠٨.
٨٤٠- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، ص٨٨، ٨٩.
٨٤١- المرجع نفسه: ص ٨٥، ٨٨.
٨٤٢- راجع ما ذكر عن التأثيرات البيزنطية في الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.
٨٤٣- رقم السجل MAO. 471.
٨٤٤- بل وقد كان ذلك منذ العصر الإخشيدي. للاستزادة: انظر: ص (   ).
845- Anglade, Elise, Op. Cit., p. 64, fig. 33.
٨٤٦- رقم السجل: ٣٣٩٠. عنها. انظر: ويج، رينيه: المرجع السابق، (لوحة ١٩ أ)؛ زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٣٤١).
٨٤٧- انظر: ويج، رينيه: المرجع السابق، (لوحة ١٩ب).
٨٤٨- المرجع نفسه: ص٥٦، ٥٧.
٨٤٩- راجع: ص (٣٧٠).
٨٥٠- رقم السجل: ٩٤٩٤.
٨٥١- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٨٩؛ حسن الباشا: فنون التصوير الاسلامي في مصر، ص٣٧، ٣٨.
٨٥٢- رقم السجل: ٩٩٧٠.
٨٥٣- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٥٥، ٣٥٦.
٨٥٤- المرجع نفسه: ص٣٥.
٨٥٥- منها قطعتان رقم سجلهما: ١٣١٠و ٢٩٤٣.
٨٥٦- فريد شافعي: المرجع السابق، ص٦٦.

٨٥٧- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق. ص٣٥٧.
٨٥٨- رقم السجل: ٩٩٢٨.
٨٥٩- امتثال محمود مرعي: بحث بعنوان "الأخشاب المزخرفة بالجلد بمصر في القرن التاسع الميلادى". دراسات آثارية، المجلد الأول ١٩٧٨م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٢٨٤، (لوحة ٦).
٨٦٠- المرجع نفسه: نفس الصحفة.
٨٦١- انظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة (اللوحتان ٤، ٩).
٨٦٢- انظر: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر. (اللوحات ١٤-١٦).
٨٦٣- راجع: هوتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ١٣٣ أ، ب، ١٣٤-١٣٧، ١٤٦).
٨٦٤- ديماند، م. س: المرجع السابق، ص١٣١؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٩٨.
٨٦٥- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٤٩٣؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٢٠، ٢١١.
٨٦٦- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٣٢).
٨٦٧- نقلاً عن: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ا ص١٥١.
٨٦٨- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٢.
٨٦٩- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢٢٦.
٨٧٠- منى بدر: المرجع السابق، ص٣١٧.
٨٧١- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٥٢.
٨٧٢- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، (شكل ٤٠٩)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، (شكل ٧٥).
٨٧٣- للاستزادة عن هذه الآراء. انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٩٨؛ رايس، د.ت: المرجع السابق، ص١١٣؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٥؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٢٠٥؛ السد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٨.
٨٧٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٩٨؛ كنوز الفاطميين، ص٢٢٧، ٢٢٨.
٨٧٥- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٥.
٨٧٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٠٥.
٨٧٧- المرجع نفسه، ص٢٠٦.
٨٧٨- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص٥٢٨.
٨٧٩- استزاد الباحث في توضيح ذلك عند دراسته لموضوعات الحياة الاجتماعية على الخشب الفاطمي.

٨٨٠- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٤؛ عبدالعزيز، بنعبد الله: المرجع السابق، ص٢٨٤؛ وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص٣٢٤؛ ويعتقد الباحث أنه يدخل فى زمرة هؤلاء من يرى أن موضوعات الحياة الاجتماعية فى العاج الأموى بالأندلس قريب أو شبيه من الأعمال الفاطمية في مصر، وخاصة على الخشب، راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٩٤؛ رايس، د.ت: المرجع السابق، ص١٠٠؛ أحمد الطوخى: المرجع السابق، ص١٠٠.

٨٨١- الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالاتها، ص٦٥.

٨٨٢- للاستزادة، انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٤٩٤، ٤٩٥؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٣.

٨٨٣- المغيرة هو أصغر أبناء الخليفة عبد الرحمن الناصر.

٨٨٤- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص٩.

٨٨٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٥٢، ٥٣؛ وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٩٠، ١٩١؛ أحمد عبد الرازق: وسائل التسلية عند المسلمين، ص٨٩، ٩٠.

٨٨٦- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص١٠، ١١، (شكل ١١)؛ وانظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٥٧.

٨٨٧- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص١٠، ١١، (شكل ١٢، ١٣)؛ مورينو، مانويل جوميث، المرجع السابق، ص٣٥٧، ٣٦٨، (الشكلان ٣٦٢، ٣٦٣).

٨٨٨- من النصف الثانى من ق ١١م الربع الأول من ق١٢م.

٨٨٩- الربع الثانى من ق١٢م. انظر: فريد شافعى: المرجع السابق، ص٨٥. أو فيما بين منتصف ق ١١م وبداية ق١٢م. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٣٤٨، ٣٤٩).

٨٩٠- راجع: أحمد عبد الرازق: المرجع السابق، ص١٢٠.

٨٩١- راجع: Grube, Ernst, J., Islamic Pottery, Op. Cit., p. 122.

٨٩٢- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية فى البناء الحضارى الأندلسى، ص٤٦٣؛ وانظر: بروفنسال، ليفى: الحضارة العربية فى أسبانيا، ص٨٥، ٨٦.

٨٩٣- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٦٠.

٨٩٤- سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام، ص٣٢٤.

٨٩٥- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص٤٥٩، ٤٦٠.

٨٩٦- راجع: ما ورد بهذا الشأن فى دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والأندلس فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

٨٩٧- للاستزادة، انظر: السد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية، ص٢٦، ص.ص ٢٨-٣٣.

٨٩٨- انظر: ص (   ) من البحث.

٨٩٩- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق. ص٣٥؛ وانظر: مورينو، مانويل،جوميث: المرجع السابق، ص٣٦٨.
٩٠٠- مورينو، مانويل جوميث: المرجع نفسه: ص١٤.
901- Jenkins, M., Op. Cit., p. 104.
٩٠٢- رقم السجل: ١٥٦٢٢.
٩٠٣- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠، ١١، (شكل ١٢)؛ مورينو: مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٥٧، (شكل ٣٦٣ من أعلى).
٩٠٤- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٦٣.
٩٠٥- رقم السجل: ١٣٤٩٧.
٩٠٦- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (الشكلان٤٢١، ٤٢٣).
٩٠٧- رقم السجل: ١٣٣٣.
٩٠٨- انظر: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٦٤؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٢٩.
٩٠٩- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص١٨٠.
٩١٠- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٣٨، ٣٣٩.
٩١١- منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى، ص٢٥٢.
٩١٢- يرجح أنها كانت لعباً للأطفال. راجع: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٦٤.
٩١٣- سعد الخادم: فن الخزف: ص٣٣، وانظر: تعليقه على الشكلين ٢٦، ٢٩.
914- Ric, D. S., A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies Univeresty of London, Vol. XXI, I, 1958, p. 35.
٩١٥- انظر: Zhiyan, Li., Wen, Cheng., Op. Cit., Pl. 20.
٩١٦- انظر: Ibid., Pl. 27

المبحث الثالث:

٩١٧- عن أهمية دراسة شواهد القبور. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٢٠٣.
٩١٨- راجع:
Strzygowski, J., Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo, Der Islam, Strassburg, 1911. p. 322.
وعن تاريخ استعمال شواهد القبور لدى الأمم السابقة على الإسلام. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية فى المغرب والأندلس، ص١٤٦.
٩١٩- من الجدير بالذكر أن شواهد القبور الإسلامية فى مصر قد احتوت على العديد من أنواع الزخارف التى لها أهمية خاصة فى مجال الزخرفة الإسلامية، والدراسة ليست فى

حالة تتبع لهذه الزخارف وما تهتم به هو رصد ما بها من تأثيرات فنية. ولمزيد من الدراسة عن هذه الزخارف. انظر:

Strzygowski, J., Op. Cit., pp. 305-336;

آمال العمرى: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولونى (مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)، حوليات هيئة الآثار المصرية، البحوث والوثائق -٤- هيئة الآثار المصرية ١٩٨٦، ص.ص ١-٥٨.

٩٢٠- آمال العمرى: المرجع نفسه، ص٢.

921- Strzygowski, J., Op. Cit., p. 327.

٩٢٢- رقم السجل: ١١٠٢٢. وانظر: آمال العمرى: المرجع السابق، ص١٩، (شكل ١٩٢).

٩٢٣- أرقام السجل: ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٨، ٨٨٤٥.

٩٢٤- آمال العمرى: المرجع السابق، ص٣٠.

٩٢٥- عن الأنباط. انظر: ص (٦٦).

٩٢٦- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى، ص١٥٢.

٩٢٧- عن قرية الفاو. انظر: ص (٧٧).

٩٢٨- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص١٥٢.

٩٢٩- ترجمة النص فى هذا الشاهد تقرأ:

أ - هذا هو قبر امرئ القيس ابن عمرو ملك العرب كلها الذى تتوج بالتاج

ب - وملك الأسدين ونزار وملوكهم وهرب محج بقوته وجاء

جـ- إلى بزجى (أو نزجى) فى حبج نجران مدينة عمرو وملك معد وبنان إبنيه

د - الشعوب واتخذ منهم جنداً للروم فلم يبلغ ملك مبلغه

هـ- من القوة. هلك فى سنة ٢٢٣ فى اليوم السابع من شهر كسلول وليسعد الذى ولده.

ويلاحظ فى هذا النقش كلمات عربية كثيرة مثل جاء وهرب وكل والشعوب كما نجد كلمات عربية فصيحة مثل جملة (فلم يبلغ ملك مبلغه) وأداة التعريف العربية (أل) فى كلمة العرب والأسدين والشعوب. وهذا يدل على غلبة النفوذ العربى كما يدل على انتشار الكتابة النبطية بين العرب وملوكهم. انظر: خليل يحيى نامى: أصل الخط العربى وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص٧١.

٩٣٠- إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص٨٣، ٨٤.

٩٣١- يرى بعض الباحثين أن معرفة أول من خط العربية يكاد يكون ضرباً من المستحيل، وذلك لعدم وجود الأصل التاريخى الذى يمكن أن نعتمد عليه فى تحديد شكل الحرف العربى وموطنه الأصلى. وأن المعلومات التى بين أيدينا والروايات المدونة فى بطون الكتب ما هى إلا خيوط واهية تتلاشى عندما تخضع للمنطق العلمى. وذلك أنها تعتمد على الروايات الشفوية، وعدم وجود الدليل العلمى الذى يحدد بداية رسم الخط

العربي. إبراهيم ضمرة: الخط العربي جذوره وتطوره. الطبعة الثالثة، مكتبة المنار. الأردن، ١٩٨٨م، ص١١.

٩٣٢- وهي تتمثل في نظرية التوقيف: التي ترى أن الخط العربي وقف من الله تعالى وأن الله عز وجل علم آدم الخط بوحي منه. والنظرية الحميرية: وهي ترى أن الخط العربي مشتق من الخط الحميري (المسند) الذي عرف في بلاد اليمن. والنظرية الحيرية: والتي ترى أن الخط العربي مشتق من خط الحيرة والحيرة أخذته عن الأنبار والأنبار عن اليمن. والنظرية النبطية: التي ترى أن الخط العربي مشتق من الخط النبطي، وهي أصلح تلك النظريات والتي إليها بشيء من التفصيل. عن هذه النظريات وتحليلها ونقدها. راجع: خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص.ص ١-٥؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٧؛ محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص.ص ١١٥-١٣٠؛ سهيلة ياسين الجبوري: أصول الخط العربي وتطوره، ص.ص ١٩-٣١؛ يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص.ص ١٧-٢١؛ فوزي سالم عفيفي: نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ص.ص ٤٩-٦٥.

٩٣٣- انظر: خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص٥، ٦؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٥؛ يحيى وهيب الجبوري: المرجع السابق، ص٢٢؛ محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص١٣٠.

٩٣٤- للاستزادة. انظر: سيهلة ياسين الجبوري: المرجع السابق، ص.ص ٥١-٦١.

٩٣٥- للاستزادة. انظر: المرجع نفسه، ص.ص٤١-٤٨.

٩٣٦- عن الصلات المختلفة بين أهل الحجاز والأنباط. انظر: ص (٦٩).

٩٣٧- للاستزادة. انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص.ص ١٣٠-١٤٢.

٩٣٨- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص١٠٥، ١٠٦.

٩٣٩- فوزي سالم عفيفي: المرجع السابق، ص١١٥؛ سحر سليم الهنيدي: نظرة في تكوين الخط العربي، ص٢٤؛ عثمان عثمان إسماعيل: دراسة جديدة في "الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى"، دار الثقافة، بيروت، بدون، ص٢٤١.

٩٤٠- انظر: سحر سليم الهنيدي: المرجغ السابق، ص٢٤.

٩٤١- أقدم ما وصلنا ودون عليه كتابة بالخط اللين هي وثيقة من البردي، عبارة عن مكاتبة صادرة من أحد عمال عمرو بن العاص على إهناسيا في مصر. راجع: حسن الباشا: بحث بعنوان "تطور الخط العربي في الإسلام"، مجلة منبر الإسلام، العدد (٨)، السنة (١٩)، يناير ١٩٦٢م، ص٧٠. وللاستزادة عن البرديات التي عثر عليها في مصر من القرن الأول الهجري وكتبت بالخط اللين. انظر: إبراهيم شبوح: بحث بعنوان "ملاحظات عل خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات الإصلاح"، ألفية القاهرة ١٩٦٩م، ص ٥ وما بعدها؛ سعيد مغاوري محمد: البرديات العربية في مصر الإسلامية، ص١٥٦، ١٥٧.

٩٤٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٣٣.
٩٤٣- ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، بدون، ص٨.
٩٤٤- راجع: إبراهيم شبوح : المرجع السابق، ح١١.
٩٤٥- سحر سليم الهنيدي: المرجع السابق، ص٢٤، ٢٥؛ وانظر: زكي محمد حسن: بحث بعنوان "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، السنة الأولى، الجزء الثالث، محرم ١٣٦٥هـ/ يناير ١٩٤٦م، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر، ص٢٧٩: عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص١٢٨.
٩٤٦- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٤١، ٤٢.
٩٤٧- راجع ما ورد في الباب الأول من البحث من أدلة تثبت بطلان هذا الرأي.
٩٤٨- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٤٢.
٩٤٩- فييت، جاستون: بحث بعنوان "القيمة الفنية للكتابة العربية" ملخص بحث، ترجمة محمد عبد العزيز مزوق، مجلة الموظف، الجزء الثاني، السنة الثالثة، ١٩٣٨م، ص١٤٧.
٩٥٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٥٧.
٩٥١- راجع: رايس، د.ت: فارس وبيزنطة، ص٨٢.
٩٥٢- انظر: إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، سلسلة إقرأ، العدد (٥٣)، دار المعارف بمصر، بدون، ص٢٣.
٩٥٣- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص١٣٦.
٩٥٤- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق: ص١٥٥، ١٥٦.
٩٥٥- المرجع نفسه: ص١٥٦.
٩٥٦- إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٦١.
٩٥٧- رقم السجل: ٢٠/ ١٥٠٨.
٩٥٨- يرى الباحث محمد فهد عبد الله الفعر أن هذا الشاهد مكتوب بخط حجازي مزوى، وذكر أن جميع من تعرضوا لهذا الشاهد بالدراسة قد جانبهم التوفيق حين نسبوه إلى مدرسة الكوفة، لأن الكوفة نشأت في عام ١٧هـ وليس من المعقول أن تكون قد حذقت الخط العربي عن الحجاز في هذه المدة القصيرة وأن تفرض تأثيرها على بقية العالم الإسلامي آنذاك، ويؤكد على ذلك بأن بداوة النقش واشتماله على كثير من التأثيرات النبطية التي ظهرت واضحة في الكتابات الحجازية تؤكد أن الخط حجازي تماماً. انظر له: المرجع السابق، ص١٦١. وربما كان للباحث حق في وجهة نظره، ولكن وجدت من الشاذ استثناء هذا الشاهد بوصفه منقوش بالخط الحجازي المزوى دون سائر النقوش التي وصلتنا من مصر والتي أتفق على أنها مكتوبة بالخط الكوفي. وأقربها الشاهد المؤرخ بعام ٧١هـ والذي سيشار إليه فيما بعد.
٩٥٩- عن قراءة هذا الشاهد انظر:

Hawary, H., et Rached, H., Stéles Funeraires, Catalogue Céneral du Musée Arabe de Caire, Tome Premier, Imprimerie de l'Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1932, p. 1;

خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص٩١.

٩٦٠- انظر: إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص١٣٠، ح٢ من نفس الصفحة.

٩٦١- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص١٠١.

٩٦٢- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٣٣؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق. ص٩٤، ٩٥.

٩٦٣- ابن النديم: المصدر السابق، ص٨؛ وانظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص١٦٤.

٩٦٤- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص١٠٠.

٩٦٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٣٣.

٩٦٦- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص١٠١؛ وانظر: مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص٩٤.

٩٦٧- خليل يحيى نامي: المرجع السابق، ص١٠٠، ١٠١.

٩٦٨- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص١٦٥.

٩٦٩- رقم السجل: ٩٢٩١.

٩٧٠- مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص٩٥، ٩٦، (لوحة ٢٨).

٩٧١- دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص١٣٤.

٩٧٢- المرجع نفسه: ص١٣٤.

٩٧٣- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، ص١٥٠.

٩٧٤- انظر: المرجع نفسه: ص١٤٤.

٩٧٥- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٣٥.

٩٧٦- رقم السجل: ٤٥٢١.

٩٧٧- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ١٢٧.

٩٧٨- محمد عبد الستار عثمان : المرجع نفسه، ص١٣٠، ١٣١.

٩٧٩- المرجع نفسه، ص١٣١.

٩٨٠- المرجع نفسه، ص١٢٩.

٩٨١- عن مسجد البيعة. انظر: محمد فهد عبد الله الفعر : المرجع السابق، ص١٨٩.

٩٨٢- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص١٢٩، ١٣٠.

٩٨٣- رقم السجل: ٣٠٠٣.

٩٨٤- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، (شكل ١٦).

٩٨٥-رقم السجل : ٣٠٨٧.

٩٨٦- مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٠٨، ١٠٩.
٩٨٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٦١.
٩٨٨- المرجع نفسه، ص١٣٨.
٩٨٩- المرجع نفسة، ص١٤١.
٩٩٠- محمد عبد الستار عثمان: المرجع: ص١٤٠.
٩٩١- ذكر إبراهيم جمعة، أن نقوش "المكي" أو "مبارك المكي" تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها. انظر له: المرجع السابق، ص١٦٩. ولكن يلاحظ أنه قد وصلنا بعض شواهد القبور الأخرى التي تحمل توقيع صانعها، فيحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بشاهدين من العصر الأيوبي، أحدهما تحت رقم سجل (١٠٠) ورد في نهاية نصه: "عمل محمد بن الحاج"، والآخر تحت رقم سجل (٥١) ورد عليه "عمل عبد الرحمن ابن أبي حرمي وابن أخيه محمد بن بركات". انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٢١٤.
٩٩٢- رقم السجل: ٩٨٢٠.
٩٩٣- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، (شكل ١٩).
٩٩٤- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٢١، ٢٢٢.
٩٩٥- رقم السجل: ١٢٧١.
٩٩٦- انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٢٣، ٢٢٤، (لوحة ٣٨).
٩٩٧- المرجع نفسه، ص٢٢٤، ٢٢٥.
٩٩٨- رقم السجل: ٣٩٠٤.
٩٩٩- انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٢٧، (لوحة ٣٩).
١٠٠٠- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٦٩.

1001- Flury, S., Le Décor de Mosquée de Nayin, Syria, Tome II, Paris, 1921, p. 233.

١٠٠٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٦٩.
١٠٠٣- انظر: (شكل ٣٤٥) تفريغ لبعض الحروف الأبجدية في شاهد مبارك المكي وجامع نايين

1004- Flury, S., Op. Cit., p. 234.
1005- Ibid., p. 233.
1006- Ibid., p. 233.

١٠٠٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٦٩.
١٠٠٨- المرجع نفسة، ص ١٧١.
١٠٠٩- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٢٠.
١٠١٠- المرجع نفسه: ص٢٢٨.

١٠١١- محمد عبد الستار عثمان: بحث في نقد كتاب "تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجرى"، العصور، المجلد الأول، الجزء الثانى، دار المريخ للنشر، لندن، يوليو ١٩٨٦م/ شوال ١٤٠٦هـ، ص٢٥٩.

١٠١٢- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٦٩، ١٧١.

١٠١٣- موجود حالياً ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التى جمعها حسن الهوارى والمحفوظة فى مكتبة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

١٠١٤- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٧١.

١٠١٥- انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص ٢٢٠، ٢٢٨.

١٠١٦- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٧١.

١٠١٧- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٢٩، وراجع ما ذكره عن نقشى مسجد البيعة، ص.ص ١٨٩-١٩٦ من نفس المرجع.

١٠١٨- المرجع نفسه: ص ٢٢٩.

١٠١٩- رقم السجل : ٨٦٠٨.

١٠٢٠- عن نص هذا النقش، انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص ٢٣٠، ٢٣١، (لوحة ٤٠).

١٠٢١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ج١، ص١٧١.

١٠٢٢- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٣١، ٢٣٢.

١٠٢٣- مصدر هذا الشاهد هومصر. عنه انظر: أحمد بن عمر الزيلعى: شواهد القبور فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، ص٧، (لوحة رقم ٢).

١٠٢٤- أحمد بن عمر الزيلعى: المرجع السابق: ص١٢.

١٠٢٥- يلاحظ أن الزيلعى أشار إلى أنها ثلاثة نقوش. انظر: المرجع نفسه: ص١٢، بينما هى أربعة نقوش كما سبق تناولهم. أرقام سجلها هى: (٩٨٢٠، ١٢٧١، ٣٩٠٤، ٨٦٠٨).

١٠٢٦- رقم السجل : ٣٩٥٣.

١٠٢٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص١٧٦، ١٧٧، (شكل ٢٣).

١٠٢٨- يشير محمد فهد أن شاهد قبر "المكى" المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. رقم السجل: ٨٦٠٨ والمؤرخ بشهر ذى الحجة سنة ٢٤٦هـ.قد تميز بعده عن الأساليب المصرية المحلية،وتمتع بصلابة الحروف وشدة تعريضها وقصرها وشدة بروزها، واعتبر أن ذلك من المميزات الحجازية فى الكتابة. انظر له: المرجع السابق، ص٢٣١.

١٠٢٩- راجع محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية فى شواهد قبور مصرية، ص.ص ١٣٣- ١٥٣.

١٠٣٠- رقم السجل: ٢٧٢١/١١٩٠.

١٠٣١- انظر: مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٣٣.

١٠٣٢- رقم السجل: ١٢٣٤.

١٠٣٣- انظر: محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٦٦؛ وراجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص٣٢٠، ٣٢١، (شكل ٣٩، لوحة ٢٧).
١٠٣٤- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٧١.
١٠٣٥- من الجدير بالذكر أن الصناع المصريين قد شاركوا فى أعمال الخليفة العباسى المهدى التى أجراها فى المسجد الحرام سنة ١٦٠هـ، راجع: المقدسى: المصدر السابق، ص٧٣.
١٠٣٦- محمد عبد الستار عثمان: نقد كتاب "تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجرى"، لمحمد فهد عبد الله الفعر، ص٢٥٩.
١٠٣٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص٢١٠.
١٠٣٨- محمد فهد عبد الله الفعر: المرجع السابق، ص٢٦٩.
١٠٣٩- المرجع نفسه: ص٢٦٩.
١٠٤٠- انظر: المرجع نفسه: ص٢١٧.
١٠٤١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص٢١٠.
١٠٤٢- راجع: محمد فهد عبد الله الفعر: ص٢٣٢، (لوحة ٤١).
١٠٤٣- راجع: المرجع نفسه: ص٢٤٨، (لوحة ٤٢).
١٠٤٤- راجع: المرجع نفسه: ص٢٥٦، (لوحة ٣).
١٠٤٥- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص٢٥٩.
١٠٤٦- المرجع نفسه: ص٢٦٠.
١٠٤٧- رقم السجل: ٣٧١٠
1048- Wiet, G., Stéles Funeraires, Catalogue General Musée Arabe de Caire, Tome Sixieme, Imprimerie Nationale, Boulac, le Caire, 1939, p. 62, Pl. XXXVIII.
١٠٤٩- مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٤٤.
١٠٥٠- انظر: ديماند، م. س: المرجع السابق، ص١٤٧؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص١٤٤؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٤٨.
١٠٥١- انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٢٨.
١٠٥٢- عبد العزيز حميد: بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية فى المتحف العراقى"، مجلة سومر، الجزء الأول والثانى، المجلد الثالث والعشرون، بغداد ١٩٦٧م، ص١٤٨.
١٠٥٣- المرجع نفسه: ص١٤٩.
١٠٥٤- المرجع نفسه: ص١٤٧.
١٠٥٥- عبد العزيز حميد: المرجع السابق: ص١٤٩.
١٠٥٦- انظر: فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص٤٠١.

١٠٥٧- عبد العزيز حميد: المرجع السابق، ص١٤٨، ١٤٩.
١٠٥٨- راجع: فريد شافعي: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر، ص٧٣.
١٠٥٩- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، ص١٢٩؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص١٠٥، ١٠٩.
١٠٦٠- رقم السجل: ٢٣٢٥.
١٠٦١- رقم السجل: ٢٣٣.
١٠٦٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ح١، ص٨٥.
١٠٦٣- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مكتبة الدار العربية للكتاب. القاهرة ١٩٩٣م، ص٣٣٧، ٣٣٨.
١٠٦٤- انظر: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ح١، ص٨٥.
١٠٦٥- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٢٥، ٣٢٦، وانظر: ما أورده من مراجع في هذا الشأن.
١٠٦٦- رقم السجل: ٢٩٥١.
١٠٦٧- رقم السجل ٢٩٥٢.
١٠٦٨- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٢٥٩؛ وانظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٧٧٤).
١٠٦٩- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 116.
١٠٧٠- عثمان الكعاك: مسلك إلى القاهرة، ص٣٨.
١٠٧١- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص ٢٥٩.
١٠٧٢- عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "النحت"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٢٩٨، ٢٩٩.
١٠٧٣- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٧٧).
١٠٧٤- سوف يشار إلى ذلك عند الدراسة التحليلية للعناصر الفنية الوافدة.
١٠٧٥- رقم السجل: ١٠٤.
١٠٧٦- راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٢٦٣؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٠٢.
١٠٧٧- انظر: عبد الرؤوف يوسف: بحث بعنوان "الفخار"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، ص٣٢٥.
١٠٧٨- رقم السجل: ٤٣٢٨.
١٠٧٩- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق. (شكل ٧٧٥)؛ أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٢٦٤؛ عبدالرؤوف يوسف: النحت، ص٣٠٢.
١٠٨٠- عن هذين العنصرين في هذه الكلج الفاطمية. انظر:

Ibrahim, Laila. A., Clear Fresh Water in Medieval Cairen Houses, Islamic Archaeological Studies, Vol. I, 1978, Cairo, 1982, pp. 1-2.

١٠٨١- صالح لمعي: التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٩.

١٠٨٢- انظر: كريزويل: المرجع السابق، ص٢٤٩، ٢٥٠؛ أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص٢٠٥.

١٠٨٣- راجع: أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص٢٠٣؛ وانظر له: مسجد القيروان، (الأشكال ٣١، ٣٤، ٦٤).

١٠٨٤- راجع: السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي، ص٤٥٩.

١٠٨٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١٤٣.

١٠٨٦- رقم السجل: ٥٢٢٧.

١٠٨٧- انظر: نادية حسن أبو شال: المبخرة في مصر الإسلامية، دراسة حضارية أثرية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٤م، ص٩٥.

١٠٨٨- رقم سجلهما: ٥٢٣٠/١١و٥٢٣٠/٦.

١٠٨٩- انظر: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص١١٧، ١١٨، ١٢١، ١٢٢، (شكل ٢٢).

١٠٩٠- رقم السجل: ٥٢٣٠/٣.

١٠٩١- راجع: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص١٠٩، ١١٠، (شكل ١٥).

المبحث الرابع:

١٠٩٢- راجع: هناء عبد الخالق، المرجع السابق، ص٢. ويميل بعض مؤرخي الفنون إلى اعتبار أن مصر هي موطن تلك الصناعة، وذلك بناءً على الأدلة المادية التي وصلتنا منها، بالإضافة إلى أن أفران صناعة الزجاج، التي عثر عليها في مدينة طيبة والتي يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنيحتب الثاني من الأسرة الثامنة عشرة. للاستزادة. انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص١٥٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ح١، ص٢٠٥.

١٠٩٣- انظر: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ح٢، ص٤.

١٠٩٤- المرجع نفسه: ح٢ ص١١، ١٢.

١٠٩٥- زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٦٠.

1096- Hasson, R., Op. Cit., p. 3.

١٠٩٧- راجع: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣١، ٢٣٨.

١٠٩٨- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص٤٩.

١٠٩٩- المرجع نفسه: ص٤٧.

١١٠٠- انظر: نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقي حتى الفتح العربي، ص٢٦.

١١٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ح٢، ص٢٠٦.
١١٠٢- عبد الرؤوف يوسف: الزجاج، ص٣٣١.
1103- Hasson, R., Op. Cit., p. 3
١١٠٤- أحمد ممدوح حمدى: معدات التجميل، ص٩٤.
١١٠٥- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٨١، ٥٨٢.
١١٠٦- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٤٤.
١١٠٧- مارسيه. ج: المرجع السابق، ص١٣٢.
1108-The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 131.
١١٠٩- انظر: Hasson, R., Op. Cit., p. 3
١١١٠- السيد طه أبو سديرة : المرجع السابق، ص٤٣٠؛ وانظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٩١.
1111- Hasson, R., Op. Cit., p. 21, p. 32.
١١١٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ح١، ص٢٠٧.
١١١٣- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٤٣٣.
١١١٤- محمد محمد زيتون: القيروان ودورها فى الحضارة الإسلامية، ص١٦٠.
١١١٥- سليمان مصطفى زبيس: إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقتها مع الخارج فى عهد الفاطميين، ص٥٩٠.
١١١٦- محمد محمد زيتون: المرجع السابق، ص١٦٠.
١١١٧- انظر: ص (   ).
١١١٨- راجع:
Bahgat, A., et Massoul, F., Op. Cit., p. 40; Philon, Helen., Op. Cit., p. 174.
١١١٩- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٢٠٨، ٢٠٩.
١١٢٠- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص٢٣١.
1121- Hasson, R., Op. Cit., p. 7.
١١٢٢- راجع: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٧٣١-٧٣٣). ومن بين هذه التحف قنينتان محفوظتان بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة يزدانان بخيوط زجاجية مضافة مختلفة الألوان، ومضغوطة فى السطح الخارجى لهما، فى خطوط متعرجة تبدو كأنها عروق الرخام. ومنها كأس محفوظ بمتحف برلين، عليه زخارف مختومة قوامها دوائر بداخل كل منها حيوان خرافى. عن هذه التحف. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص١٢٠.
١١٢٣- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق (شكل ٧٣٤).
١١٢٤- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص٢٣١، ٢٣٢.
١١٢٥- ثروت عكاشة: الفن العراقى، ص١٩٠، (لوحة ١٣٧).

١١٢٦- راجع أيضاً: حسن الباشا: تاريخ الفن فى العراق القديم، ص١١٧، ١١٨، (شكل ٥٢).
١١٢٧- رقم السجل: ٩٦٨ ع.
١١٢٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٤٣.
١١٢٩- أبو صالح الألفى: المرجع السابق، ص١١٣.
١١٣٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٣٠.
١١٣١- أحمد ممدوح حمدى: معدات التجميل، ص٩٥، ٩٦.
١١٣٢- رقم السجل: ١٧١٦.
١١٣٣- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٣٠.
١١٣٤- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٣٦).
١٣٣٥- انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، (شكل ٧٢).
1136- Hasson, R., Op. Cit., p. 13.
١١٣٧- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٣.
١١٣٨- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٣.
١١٣٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١١٤٠- انظر: Hasson, R., Op. Cit., p. 13, Pls. 17, 18.
١١٤١- انظر: Ibid., Pl. 36.
١١٤٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٥٨.
١١٤٣- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٥٩.
١١٤٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٠٧.
١١٤٥- محمد عبد العزيز مرزوق المرجع السابق: ج٤، ص٢٠٧، ٢٠٨.
1146- Hasson, R., Op. Cit., p. 11.
١١٤٧-انظر له: المرجع السابق، ص٢٣٣.
1148- Hasson, R., Op. Cit., p. 13.
1149- Ibid., p. 11.
١١٥٠- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٤.
١١٥١- راجع: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص٤٥.
١١٥٢- انظر: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص١١٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٢٩.
1153- The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 121.
١١٥٤- ديماند، م. س: المرجع السابق، ص٢٣٤.
١١٥٥- رقم السجل: ١٠٥٩٦ ع.
١١٥٦- انظر: هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص١٤٧.
١١٥٧- رقم السجل: ٣٢٣٨٦ م ع.
١١٥٨- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص١٤٨.

١١٥٩- انظر: المرجع نفسه: ص١٤٣، ١٤٤.
١١٦٠- انظر: المرجع نفسه: ص١٧٢، ١٧٣.
١١٦١- رقم السجل: ٢٤٦٣.
١١٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٢٣٠؛ وانظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٤.

1163- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 130.

١١٦٤- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٧٣٧)؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٤.
١١٦٥- انظر له: المرجع السابق، ص٢٣٠.
١١٦٦- راجع: The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 132.

1167- Pinder - Wilson, R. H., Rock Crystals, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988, p. 290.

١١٦٨- محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة. رقم السجل ٢٤٦٣. وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكأس.

1169-The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. 130.

١١٧٠- عن هذا الكأس الإيراني. انظر:
Nard, Sh., Institute of Islamic Art, L.A. Mayer Memorial, Jerusalem, 1976, p. 11, Pl. 10.

١١٧١- يرجع الأصل في هذه التسمية إلى أن القديسة الألمانية "هدفيج" (ت١٢٤٣م) كانت تمتلك كأسين منها، ومن المرجح أنها حصلت عليهما عندما كانت تحج إلى الأماكن المقدسة في القدس. ووصلنا من هذه الكؤوس ثلاثة عشر كأساً، موزعة بين المتاحف والمجموعات الأوربية مثل المتحف الألماني في نورمبرج، ومتحف ركس بأمستردام، ومتحف بروسلاو، وكنوز دير أوجينيس في نامور. انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٧؛ نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ح٣، ص١٢٥. ثم عثر في موقع يسمى نوفو جرودوك في روسيا البيضاء على كسرات من زجاج هدفيج وهي تمثل القطعة الرابعة عشرة في هذه الكؤوس. انظر: جراي، بازيل: بحث بعنوان "أفكار حول أصل زجاج هدويج"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- إبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م، ص٢٦٠.
١١٧٢- زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٤١)؛ حسن الباشا: بحث بعنوان "البلور الصخري". القاهرة. تاريخها، فنونها، آثارها. مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٥٢.
١١٧٣- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص٢٣٧.
١١٧٤- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٩١.
١١٧٥- راجع: جراي. بازيل: المرجع السابق، ص٢٥٩، ٢٦٠.

١١٧٦- جراى، بازيل: ص٢٦٣.
١١٧٧- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٩١.
١١٧٨- انظر: The Arts of Islam, Hayard Gallery, p. 133, No. 133
١١٧٩- جراى، بازيل: المرجع السابق، ص٢٦١، ٢٦٢.
١١٨٠- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٩١.
١١٨١- انظر: Hasson, R., Op. Cit., (ILL. 24)
1182- Ibid., p. 15.
١١٨٣- جراى، بازيل: المرجع السابق، ص٢٦٥.
١١٨٤- انظر: ص ( ).
١١٨٥- انظر: ح ( ) ص ( ).
١١٨٦- يتمثل ذلك فى كأس زجاجى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم سجله ٢٣٢٨٤]، عليه كتابة بخط كوفى نصها: "الأمير عبد الصمد بن على أصلحه الله وأعز نصره"، وقد كان هذا الأمير والياً على مصر عام ١٥٥هـ/٧٧٢-٧٧٣م من قبل الخليفة أبو جعفر المنصور، كما يحتفظ نفس المتحف بقطعة من الزجاج [رقم سجلها ١٢٧٣٩/٦] عليها زخرفة بالبريق المعدنى أيضاً فى شريط دائرى عليه كتابة كوفية نصها: "مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣هـ" ٧٧٩م، والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالأرقام القبطية. للاستزادة، انظر: عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٣٣٢، ٣٣٣.
١١٨٧- انظر: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٨٤٠؛ عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٥١.
١١٨٨- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع نفسه، ص١٥٠؛ وانظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٨٥.
1189- Fehérvari, G., Op. Cit., p. 33.
١١٩٠- انظر: ص ( ).
١١٩١- رقم سجلهما: ١٣٠٤و ١٦٣٧٣.
١١٩٢- نقلاً عن: عبد الرؤوف يوسف: "دراسة فى الزجاج المصرى"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة مارس- إبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م، ص٦٤٨.
١١٩٣- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق: ص ٦٥٠. وعن ربيعة بن أحمد بن طولون. انظر: المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٣٢٢.
١١٩٤- يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بثلاث قطع عليها اسم هذا الصانع [أرقام سجلها ٨١٦٧و ١٢٦٣٨/٢و ١٥٥٧٩].
١١٩٥- عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص٦٥١.
١١٩٦- رقم سجله : ٨١٦٧.

١١٩٧- هذا النص مكتوب بالبريق المعدني في خمسة أسطر في كتابة بخط الثلث لا تزال بعض حروفها كوفية الشكل. زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ح١ ص١٨٣.
١١٩٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦١.
١١٩٩- الفهرست: ص٥٠٦.
١٢٠٠- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٨٣.
١٢٠١- هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق: الجزء الأول، ص ١٨٣.
١٢٠٢- مما لوحظ أن الكتابة على الإناء الزجاجي الذي يحمل توقيع "عباس بن نصير بن أبي يوسف جرير بن سعيد التلاوي أو القلاوي" (رقم سجله بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ٨١٦٧) كانت بخط الثلث الذي لم تزل بعض حروفها كوفية الشكل. ومثل هذا الأسلوب من الخط ظهر في وقت متأخر من العصر الفاطمي، وربما كان أقدم ما وصلنا من كتابة بخط الثلث وردت على قطعة نسيج من عهد المستنصر بالله مؤرخة بسنة ٤٨٧هـ. للاستزادة. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٨٢، ١٨٣. وربما يعني هذا أن الزجاج الفاطمي "عباس بن نصير بن أبي يوسف" كان يعمل في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري، بينما من الثابت أن الزجاج الطولوني "نصير بن أحمد بن هيثم" كان يعمل في أواخر القرن الثالث الهجري.
١٢٠٣- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص١٨٣؛ وانظر: عبد الرؤوف يوسف: الزجاج، ص٣٣٣، ٣٣٥.
١٢٠٤- يتم تذهيب الزجاج عن طريق مزج الذهب بالزئبق، ويزوق الإناء به ثم يدخل إلى الفرن فيحترق الزئبق ويثبت الذهب، ويذكر "محمد أبو الفرج العش" أن هذه الصناعة بهذا الشكل لم تكن معروفة قبل الإسلام، وأن البيزنطيين كانوا يضمّنون وسط الإناء الزجاجي برقائق الذهب. ومن المرجح أن تذهيب الزجاج كان رائجاً في العصر العباسي. حيث ذكرت بعض المصادر التاريخية أن علية ابنة الخليفة المهدي (١٥٨-١٦٩هـ) كانت تكتب بالذهب على الأكواب أشعاراً. انظر له: المتحف الوطني بدمشق. فرع الآثار العربية الإسلامية، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٦٩م، ص٣٠٢، ٣٠٣.
١٢٠٥- المينا: هي عبارة عن عجينة تتكون من الأكاسيد المختلفة التي تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية ثم تتحول إلى محلول بواسطة الحرارة في درجة معينة. وتختلف ألوانها باختلاف الأكاسيد التي تستعمل فيها، فأكسيد النحاس على سبيل المثال يعطي اللون الأحمر وهكذا.... وترسم الزخارف بهذا المحلول فإذا ما جف بدا بارزاً بروزاً خفيفاً عن سطح الإناء. محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي في العصر الأيوبي، ص١١٣. وعن أسلوب الزخرفة بالمينا. انظر: محمد أبو الفرج العش: الزجاج السوري المموه بالمينا والذهب في العصر الوسيط، ص٧. وراجع: عبدالناصر محمد حسن: المجع السابق، ح٧ ص١٩٨، ١٩٩.
١٢٠٦- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص٢٣٧، ٢٣٨.
١٢٠٧- المرجع نفسه: ص٢٣٦.

١٢٠٨- حسنى محمد نويصر: المرجع السابق، ص٣٥٦.
١٢٠٩- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص١٢٤، (شكل ٨٣).
١٢١٠- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٥٣.
١٢١١- محمد أبو الفرج العش: المتحف الوطني بدمشق، ص٣٠٢، ٣٠٣.
١٢١٢- هناء عبد الخالق: المرجع السابق، ص٥٠.
١٢١٣- المرجع نفسه: ص٥١.
١٢١٤- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٨.
١٢١٥- انظر له: بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية، ص٣٨.
١٢١٦- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٨؛ وراجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٠٧.
١٢١٧- حسن الباشا: بحث بعنوان "البلور الصخرى" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٤٣.
١٢١٨- المرجع نفسه: ص٣٤٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص٢١٧؛ The Arts of Islam, Hayard Gallery, P. 121.
١٢١٩- هذان الشمعدانان من صناعة إيطاليا فى القرن السادس عشر الميلادى.
١٢٢٠- زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية (شكل ٧٤٥)؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص٣٤٣.
1221- Pinder- Wilson, R.H., Op. Cit., p. 291, Pl. R. 3.
1222- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 121
1223-Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 298.
١٢٢٤- السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص١٢٣.
١٢٢٥- اتنجهاوزن، ريتشارد: الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها، ص٦٢.
١٢٢٦- كانت البصرة فى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م من المراكز الهامة فى نقش البلور الصخرى. انظر:
Pinder - Wilson, R. H., Op. Cit., p. 290.
1227- The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 120, No. 109.
١٢٢٨- منها قارورة محفوظة فى مجموعة "كير" تنسب إلى القرن الثالث- الرابع الهجرى/٩-١٠م، انظر:
Pinder Wilson, R.H., Op. Cit., Pl. R2.
١٢٢٩- عن ازدهار النقش على البلور الصخرى فى إيران خلال العصر الساسانى. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص٧٣.
1230- Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 292, Pl. R2.
1231-Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., p. 300, Pl. R 9.

١٢٣٢- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٧٤٥)؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص٣٤٥؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٣٦، ٢٣٧.

١٢٣٣- انظر: زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص٥٩٧؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٧٤٣).

١٢٣٤- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٦٩، ٥٩٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص٣٥٠.

١٢٣٥- راجع: حسن الباشا: المرجع نفسه، ص٣٥٠؛ نعمت إسماعيل علام، المرجع السابق، ص١٢٥.

1236- Grabar, Oleg., Architecture and Art, p. 112.

١٢٣٧- سبقت مناقشة هذا الرأي عند دراسة التأثيرات الإيرانية على الخزف.

١٢٣٨- امتازت هذه الأباريق سواء الفاطمية أو الإيرانية بأنها ذات شكل كمثرى ورقبة قصيرة وفوهة منفرجة مدببة وقاعدة منخفضة، وذات مقبض واحد.

١٢٣٩- انظر: The Arts of Islam, Hayward Gallery, No. 132, p. 134,
وراجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٦١٣.

١٢٤٠- انظر: ص (   ).

١٢٤١- انظر: ص (   ).

١٢٤٢- انظر: Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art in Islam, p. 178.

١٢٤٣- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل (٧٤٦).

1244- Grabar, Oleg., Architecture and Art., p. 112.

١٢٤٥- انظر: ص (   ).

١٢٤٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦٢.

١٢٤٧- انظر: ص (   ).

١٢٤٨- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٩٧، (شكل ٤٩١).

١٢٤٩- انظر: ص (   ).

1250- Pinder- Wilson, R. H., Op. Cit., pp. 297-298, Pl. R6.

1251- Ibid., pp. 292-294, Pl. R5.

1252- Ibid., pp. 306-307, Pl. R. 12.

المبحث الخامس:

١٢٥٣- راجع: عبد الرحمن زكي: الحلي في التاريخ والفن، الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (٢٨)، القاهرة، ١٩٩٨م، ص.ص ٤٧-٦٩؛ السيد طه أبو سديرة: الحرف والصناعات، ص١٦٧؛ عزت زكي حامد قادوس: التماثيل البرنزية الصغيرة، ٣٧، ٣٨.

١٢٥٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٠٨.

١٢٥٥- زكي محمد حسن: بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية، ص٣٧.

١٢٥٦ - المرجع نفسه. نفس الصفحة

١٢٥٧ - المرجع نفسه: نفس الصفحة. وعن تأثر بعض أشكال التحف الإسلامية بمثيلاتها فى الفن القبطى. انظر:

Barret. D . Islamic Metalwork in British Museum, London, 1994. P XIV

١٢٥٨ - كان هؤلاء الفرس من بقايا جند بازان عامل كسرى على اليمن قبل الإسلام. انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٤٠. وهناك ثمة إشارات عديدة تفيد بكثرة العناصر الفارسية التى عملت فى بلاد اليمن باستخراج الذهب والفضة من المناجم اليمنية. للاستزادة. انظر: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية فى العصر الإسلامى، ص٢٠.

١٢٥٩ - السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٣٤٠؛ وانظر: هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٩١.

١٢٦٠ - جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

١٢٦١ - انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران، ص١٨.

١٢٦٢ - راشد البراوى: حالة مصر الاقتصادية فى عصر الفاطميين، ص٣٩.

١٢٦٣ - راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١١٩؛ السيد عبد العزيز سالم: البحرية المصرية فى العصر الفاطمى، ص١٢٣.

١٢٦٤ - انظر: جواتياين، س.د: المرجع السابق، ص١٧٢.

١٢٦٥ - المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤١٩.

١٢٦٦ - ابن الزبير: الذخائر والتحف، ص٢٥٦.

١٢٦٧ - جواتياين،س.د: المرجع السابق، ص٦٤.

١٢٦٨ - المرجع نفسه: ص٢٨٤.

١٢٦٩ - انظر: ص (   ).

١٢٧٠ - المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٥.

١٢٧١ - نصوص مصر وأخبارها، ص٨٧.

١٢٧٢ - انظر: ص (   ).

١٢٧٣ - السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص١٧٦.

١٢٧٤ - المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤١٥.

١٢٧٥ - سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٩٣.

١٢٧٦ - راجع: Barret, D., Op. Cit., p. V.

١٢٧٧ - سعاد ماهر: الفنون الإسلامية،ص١٢١، الفنون الزخرفية، ص٢٩٥؛ وللاستزادة: انظر: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٠٨؛ ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٣٩.

١٢٧٨ - سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص١٢١. ١٢٦

١٢٧٩- راجع: صلاح حسين العبيدى: التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى، مطبعة المعارف. بغداد، ١٩٧٠م، ص١٤، ١٥.
١٢٨٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص١٠٨، ١٠٩، ٢٢١.
١٢٨١- سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى فجر الإسلام. ص١٤٢.
١٢٨٢- انظر: ص ( ).
١٢٨٣- راجع: السيد طه أبو سديرة، المرجع السابق. ص ١٧١، ١٧٢.
١٢٨٤- هو الحسين بن عبد الله الجوهرى المعروف بابن الجصاص، كان تاجراً عراقياً يتاجر فى الجوهر. ثم رحل إلى الفسطاط فى عهد خمارويه بن أحمد بن طولون، ثم اتصل به ونال حظوة عنده، وجعله وكيله الوحيد لتجهيز البلاط بالأحجار والجواهر الكريمة. السيد طه أبو سديرة، المرجع السابق، ح١٥، ص١٧١.
١٢٨٥- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٤١، ٢٤٢.
١٢٨٦- رقم السجل: ٩٢٨١.
١٢٨٧- راجع: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص١٢٢.
١٢٨٨- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١١٠.
1289- King, G. R. D., Op. Cit., p. 24.
١٢٩٠- سيدة إسماعيل كاشف: المرجع السابق، ح١، ص١٤٧.
١٢٩١- ابن إياس: بدائع الزهور، الجزء الأول، القسم الأول، ص١٣٠.
١٢٩٢- حسن الباشا: بحث بعنوان "إبريق مروان بن محمد"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٥٠٧.
١٢٩٣- راجع: King, G. R. E., Op. Cit., p. 24
1294- King, G. R. E., Op. Cit., pp. 26- 27.
١٢٩٥- ذكر "King" أن "أنهايت" تمثل إلهة الحب عند الإيرانيين "The Iranian Goddess of Love". انظر له: Ibid., p. 27، وأشارت سعاد ماهر إلى أن الإله "أنهايت" هو إله القمر عند الإيرانيين، وأنه كان يمثل لدى الساسانيين على هيئة طائر ناشر جناحية. انظر لها: المرجع السابق، ص١٢٢.
1296- King, G. R. Op. Cit., p. 27.
وعن هذه الصينية وزخارفها. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٣٨).
١٢٩٧- راجع: King, G. R. D., Op. Cit., p. 28.
١٢٩٨- جبل سيس: هو جبل متفرع من مرتفعات جبال العرب فى سوريا، وتوجد فيه مجموعتان من الأبنية تعودان إلى عهد الوليد بن عبد الملك، من أواخر القرن الأول الهجرى/ ٧م. انظر: جرابار. أوليج: بحث بعنوان "العمارة"، تراث الإسلام. القسم الثانى،

تصنيف: شاخت وبوزورث، ترجمة: حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة/ ذو الحجة ١٣٩٨هـ/ نوفمبر ١٩٧٨م، ح١، ص٣٤.

1299- King, G.R.E., Op. Cit., pp. 25-26.

1300- Ibid., p. 26

١٣٠١- راجع: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٠٩؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١١٠؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٢٢.

١٣٠٢- حسن الباشا: المرجع السابق، ص٥١٠.

١٣٠٣- أبو عبد الله مصطفى العدوى: قبس من مختار صحيح الأذكار، دار الخلفاء، المنصورة، ١٩٩٤م، ص٤٥.

١٣٠٤- النووى: رياض الصالحين، دار الحديث، القاهرة، بدون، ص٤٧٢، ٤٧٣؛ أبو عبد الله مصطفى العدوى: المرجع السابق، ح١، ص٤٥.

١٣٠٥- صبح الأعشى: الجزء الثاني، ص٧٩.

١٣٠٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٢٢.

١٣٠٧- انظر: عبد الرحمن زكي: المرجع السابق، ص٤٠.

١٣٠٨- وصف الشاعر الفاطمي "ابن الصقلي" الديك قائلاً:

متطاولاً نحو السماء برأسه   حيران ينظر قدرة الجبار

انظر: المسبحي: الجزء الأربعون من أخبار مصر، الجزء الثاني، القسم الأدبي، تحقيق حسين نصار، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٤م، ص٣٥.

١٣٠٩- راجع: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٠٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص٤٤.

١٣١٠- انظر: Zhiyan, Li., and Wen, Cheng., Op. Cit., fig. 21

١٣١١- انظر:

Atil, Esin., Art of the Arab World, Freer Gallery of Art, Washington, 1975, p. 28. Pl. 8

1312- Allan, James, W. Metalwork of the Islamic World, the Aron Collection, London, 1986, p. 26.

1313- Ibid., p. 26.

وعن ضريح إسماعيل الساماني. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامي، ص١٥٥، ١٥٦؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص٩٠، (شكل ٤٩).

١٣١٤- انظر: نادية حسن أبو شال: المرجع السابق، ص١٠٥، ١٠٦.

1315- Allan, James, W., Op. Cit., pp. 25-26.

1316- Ibid., p. 26.

١٣١٧- رقم السجل: ٦٩٨٣.

١٣١٨- انظر له: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٢٢٣.

1319- Fehérvári, G., Metalwork, Islamic Art in the Keir Collection. Faber and Faber, London, 1988, pp. 119-120.

١٣٢٠- انظر لها: الشماعد المصرية فى العصر العربى، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ص٣٤.

١٣٢١- عبد العزيز حميد: دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية فى المتحف العراقى، ص.ص ١٤٧-١٤٩.

١٣٢٢- رقم السجل: ٨٤٨٣.

١٣٢٣- آمال العمرى: المرجع.السابق، ص٤٤.

١٣٢٤- المرجع نفسه: ص٥٧.

١٣٢٥- رقم السجل: ١١٦٩٥.

١٣٢٦- آمال العمرى: المرجع السابق، ص٥٦.

1327- Fehérvári, G., Op. Cit., p. 124, Pl. M7.

1328- Ibid., pp. 113-114.

١٣٢٩- راجع: آمال العمرى: المرجع السابق، ص١٩١، ١٩٢؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٦٥.

١٣٣٠- حاول أصحاب هذا الرأى الربط ما بين شكل هذا الشمعدان وشكل أجراس الكنائس.

١٣٣١- انظر: آمال العمرى: المرجع السابق، ص٧١؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٦٦.

١٣٣٢- إلى جانب ما سبق ذكره على سبيل المثال من وجود رسوم الأرانب على الخزف الإيرانى، فقد وصلتنا مبخرة تنسب إلى العراق أو إيران وترجع إلى القرن الأول أو الثانى الهجرى/ ٧-٨م، محفوظة فى متحف برلين، وتلك المبخرة على هيئة أوزة، وتمتاز بأن سطحها مزين برسوم مختلفة، من بينها رسوم أرانب. انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٥).

1333- Melikian- Chirvain, A. S., The Light of the World. The Art of Salijuqs in Iran and Antolia. California, 1994, p. 146, Pl. 146.

١٣٣٤- انظر: المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٤٣١٤، الجزء الثانى، ص١٠٥.

١٣٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص١٢٢.

١٣٣٦- انظر: Barreit, D., Op. Cit., p. XIV;

أحمد ممدوح حمدى: بحث بعنوان "الطراز الأيوبى فى مصر"، المؤتمر الخامس للآثار فى البلاد العربية، القاهرة ١٩-٢٤ إبريل- نيسان ١٩٦٩م، ص ٨١٤؛ حسين عبد الرحيم عليوة: بحث بعنوان "المعادن"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٧٤.

١٣٣٧- ديماند. م.س: المرجع السابق، ص١٤٦: وانظر:

Crabar, Oleg.. Architectur and Art, p. 116

١٣٣٨- للاستزادة، انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٤٥

١٣٣٩- للاستزادة، انظر: ص (   ).

١٣٤٠- ابن الأثير: المصدر السابق، الجزء السابع، ح١، ص٤٧٨.

١٣٤١- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجز الثالث، ص١١٧.

١٣٤٢- انظر: ص (   ).

١٣٤٣- جمال محمد محرز: بحث بعنوان "المعادن الإيرانية في المتحف الإسلامي"، دراسات في الفن الفارسي- كتاب تذكاري احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م، ص٤٢.

١٣٤٤- زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص٢٣٩، ٢٤٠، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٤).

١٣٤٥- باريت. د: الفن الإسلامى ببلاد فارس، ص١٧١.

١٣٤٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٤٨؛ وانظر: رايس، د.ت: المرجع السابق، ص٨١؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص١٤١.

١٣٤٧- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤٤٧)؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٢٩؛

Grabar, Oleg., Imperial and Urban Art, p. 185.

١٣٤٨- راجع: صلاح الدين البحيرى: عالمية الحضارة الإسلامية، ص٣٢.

١٣٤٩- رقم السجل: ١٥٦٠٢.

١٣٥٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٤٤٨).

١٣٥١- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥٥٧، كنوز الفاطميين ،ص٢٣٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١٧٣، (شكل ١٠٧).

١٣٥٢- مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص١٥٩؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٧٤، (شكل ١٠٨).

١٣٥٣- انظر: Grabar, Oleg., Op. Cit., p. 185.

١٣٥٤- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٤٠٠.

١٣٥٥- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٥١٥، ٥١٦.

١٣٥٦- مارسيه، ج: المرجع السابق، ص١٥٩؛ مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٤٠٠.

١٣٥٧- راجع: مارسيه، ج: المرجع السابق، ص١٥٩، ١٦٠؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٧٣، ١٧٤.

١٣٥٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٥٢، الفنون الزخرفية، ص٣٠١.

١٣٥٩- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الثانى، ص.ص ١٣٤- ١٤٦؛ وانظر: الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الثانى، ص٥٦٢.
١٣٦٠- محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص٦؛ وانظر: السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية، ص١٢٥، ١٢٦.
١٣٦١- راجع: وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، ص٢٢١.
١٣٦٢- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في المغرب والأندلس، ص١٧٤؛ مورينو. مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٨٦؛ مارسيه، ج: المرجع السابق، ص١٥٩، ١٦٠.
١٣٦٣- انظر له: المرجع السابق، ص٣٨٦.
١٣٦٤- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٧٤.
١٣٦٥- ربما يدعم هذا الرأى أن ثرية جامع البيرة يرجع تاريخها على الأرجح إلى أعمال الأمير محمد الأول التى أجراها فى جامع البيرة سنة ٢٥٠هـ/٨٦٤م، وكان كثير من هذه الثريات معلق أمام محراب الجامع حتى سقطت بعد أن أحرقه البربر فى ثورة سنة٤٠١هـ/١٠١٠م. انظر: مرينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٣٨٦، ٣٨٧.
١٣٦٦- للاستزادة. راجع: Allan, James, W., Op. Cit., pp. 19- 21.
١٣٦٧- انظر: ص (   ).
١٣٦٨- انظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٥٧٧.
١٣٦٩- رقم السجل: ٦٩٨٣.
١٣٧٠- راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى، ص٧٨؛ وانظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٤٩).
١٣٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص٢٢٣، (شكل ٦٢).
١٣٧٢- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص٧٨؛
The Arts of Islam, Hayward Gallery. p. 166, No. 170.
١٣٧٣- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢٥٩، (اللوحة رقم ١٣ شكل ٣٧).
١٣٧٤- انظر له: دليل موجز، ص٦٥.
١٣٧٥- راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٧٨؛
The Arts of Islam, Hayward Gallery. p. 166, No. 170.
١٣٧٦- أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٧٨.
١٣٧٧- انظر: ص (   ).
١٣٧٨- من المرجح أنها والدة أنوشتكين الدزبورى الذى أصبح الحاكم القوى فى بلاد الشام سنة ٤٢٩هـ، حيث كان هذا الشخص متلقبا بلقب شرف المعالى الوارد فى النص، وكان الدزبورى هذا وزيرا للخليفة الفاطمى المستعلى واستمرت وزارته فى أيام الخليفة الآمر بأحكام الله، أى أنه وزر فيما بين سنتى ٤٨٧هـ و ٥١٥هـ، حيث اغتيل فى ٢٣ رمضان من تلك السنة. آمال العمرى: بحث بعنوان "صحن من الفضة من العصر

الفاطمي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني ١٩٨٠م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٠٢.

١٣٧٩- آمال العمري: المرجع نفسه، ص ١٠٢ .

١٣٨٠- رقم السجل: ٨٤٨٣.

١٣٨١- آمال العمري: المرجع السابق، ص٥٥، ح٢٨ من نفس الصفحة. وتحمل هذه الصينية الإيرانية إمضاء صانعها "حسن القاشاني". انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٥٩)؛ فنون الإسلام، ص٥٢٧، ٥٢٨، (شكل ٤٣٧).

١٣٨٢- آمال العمري: المرجع السابق، ص٥٢، ح١٩ من نفس الصفحة.

١٣٨٣- رقم السجل: ١٢٧٤١.

١٣٨٤- انظر: آمال العمري: المرجع السابق، ص٤٢.

١٣٨٥- انظر: ص ( ).

١٣٨٦- رقم السجل: ١١٦٩٥.

١٣٨٧- رقم السجل: ٨٤٨٣.

١٣٨٨- راجع : آمال العمري: المرجع السابق، ص٤٣.

١٣٨٩- انظر: ص ( ).

١٣٩٠- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص٢٤٨.

١٣٩١- انظر: ص ( ).

١٣٩٢- انظر: ص ( ).

١٣٩٣- رقم السجل : ١٣١٨٧.

١٣٩٤- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص٣٢.

١٣٩٥- رقم السجل: ١٦٤٥٧.

١٣٩٦- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص٣٩.

١٣٩٧- رقم السجل: ١٢١٣٧.

١٣٩٨- زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٤٥٤)؛ أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص٢٨.

١٣٩٩- رقم السجل: ٩٤٥٥.

١٤٠٠- أحمد ممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص٣٠.

١٤٠١- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٥٣، (شكل ٨٨).

١٤٠٢- ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس في العصرين القبطي والإسلامي، ص١٤.

١٤٠٣- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص١٢٠.

١٤٠٤- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص١٤٤.

١٤٠٥- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص١٢٨، ١٣٠.

١٤٠٦- المرجع نفسه: ص١٠٥، ١٠٦.

١٤٠٧- سوف يشار إلى ذلك بشيء من التفصيل عند الدراسة التحليلية للعناصر الفنية الوافدة.

المبحث السادس:

١٤٠٨- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامي. ص٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٨، ٩؛ محمد عبد العزيز عبد الدايم: بحث بعنوان "تطور صناعة النسيج في مصر الإسلامية"، دراسات آثارية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١٧٦.

١٤٠٩- أسهبت الدراسة في توضيح ذلك، فراجع ما ذكر عنها في الباب الأول، وخاصة ما ورد في هذا المجال عند الحديث عن الجزيرة العربية، والشام، والعراق، وأرمينية، وإيران، وآسيا الوسطى، والهند، والصين، والمغرب العربي، والأندلس، وصقلية، وبيزنطا.

١٤١٠-راجع: منى بدر: أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة، ص١٤٩.

١٤١١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٦٥؛ عبد الرحمن فهمي: بحث بعنوان "النسيج"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٨٨.

١٤١٢- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر وحشمت مسيحة: منسوجات المتحف القبطي - الجناح الجديد- ٢- قسم المنسوجات، مصلحة الآثار، المتحف القبطي، المطبعة الأميرية، القاهوة، ١٩٥٧م، ص.ص ٧٣-٨٦.

١٤١٣- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٦٥، ٦٦.

١٤١٤- المرجع نفسه: ص٦٦؛ وانظر: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص٣٨٨، ٣٨٩.

١٤١٥- أطلق محمد عبد العزيز مرزوق، على هذه الطريقة "الزخرفة المنسوجة". انظر له: الزخرفة المنسوجة، ح٤، ص٧٣. بينما أطلقت عليها سعاد ماهر، اسم "القباطي". انظر لها: النسيج الإسلامي، ص٣٢.

١٤١٦-سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٥.

١٤١٧-المرجع نفسه: ص٤٦.

١٤١٨-المرجع نفسه، ص٤٦.

١٤١٩-محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٨٤، ٨٥.

١٤٢٠-سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٦. ومضربة، مخيطة بالقطن أي منجدة. المرجع نفسه: ح ٢ من نفس الصفحة.

١٤٢١- المرجع نفسه: ص٤٦.

١٤٢٢- المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص٧٦؛ وانظر: سامي أحمد عبد الحليم: المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية (المحفوظة في متحف جاير أندرسون بالقاهرة)، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع. الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٥٨.

١٤٢٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٦؛ سامي أحمد عبد الحليم: المرجع السابق. ص٥٩.

١٤٢٤- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٦.

١٤٢٥- راجع ما ذُكر في هذا الشأن عند دراسة دور الصلات الحضارية بين مصر والجزيرة العربية في نقل التأثيرات الفنية الوافدة.
١٤٢٦- انظر: ص (   ).
١٤٢٧- انظر: ص (   ).
١٤٢٨- لعل عمل اليمنيون في صناعة المنسوجات بمدينة الكوفة بعد تأسيسها قرينة على ذلك.
١٤٢٩- كان من بين الشروط التي اشترطها عمرو بن العاص على أهل مصر بعد فتحها أن يقدم كل رجل منهم إلى المسلمين بعض الملابس. انظر: البلاذري: المصدر السابق. ص٢١٦. ومن الجدير بالذكر أن عمر بن الخطاب كان قد أرسل إلى عمرو بن العاص ألا يتشبه أهل الذمة بالمسلمين في ملابسهم. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٧٦. وهو أمر يؤكد اعتزاز العرب بملابسهم وخصوصيتها، حتى وإن كان وراء هذا الأمر نواحي دينية.
ولا يفوتنا في هذا المقام أن ننوه إلى أن مصر منذ عهد عمر بن الخطاب كانت ترسل كسوة الكعبة.
انظر: ص (   ). وليس من المستبعد أن يكون لذلك أثره في تطور صناعة النسيج وازدهاره بمصر منذ بداية العصر الإسلامي.
١٤٣٠- رقم السجل: ١٠٨٤٦.
١٤٣١- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٥٥٩).
١٤٣٢- حسن محمد الهواري: المنسوجات الأموية والعباسية، ص٨١٣، ٨١٤؛
Un Tissu Abbaside, p. 63؛
فييت ،جاستون: المنسوجات الأثرية، ص١٤٠.
١٤٣٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٦٦.
١٤٣٤- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٥٥٩).
١٤٣٥- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٧؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص٩٩.
١٤٣٦- سهيلة ياسين الجبوري: المرجع السابق، ص١٢٩، ١٣٠.
١٤٣٧- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٧؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص٩٩.
١٤٣٨- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٨؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص٩٩.
١٤٣٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٨.
١٤٤٠- انظر: ص (   ).
١٤٤١- منى بدر: المرجع السابق، ص١٥٧.
١٤٤٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٩٨؛ وانظر: فييت، جاستون: القيمة الفنية للكتابة العربية، ص١٤٩، ١٥٠؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٧.
1443- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. I. p. 73;

وانظر: حسن محمد الهوارى: المنسوجات الأموية والعباسية، ص٨١٤، ٨١٥؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٨٥، ٨٦.

1444- The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. I. p. 73.

١٤٤٥- انظر: ص (   ).

١٤٤٦- منهم إلى جانب ما ذكر في الهوامش السابقة، العالم "كندرك" و "كونل". ومن الجدير بالذكر أن متحف واشنطن يحتفظ بقطعة نسيج عليها اسم "مروان" من المرجح أنه "مروان بن محمد". انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٧، ٢٨

١٤٤٧- المرجع نفسه: ج٣، ص٣٠

١٤٤٨- المرجع نفسه: ص١٦٩، (لوحة ٦١).

١٤٤٩- من الجدير بالذكر أن رسوم الكائنات الحية شاع استعمالها في القصور الأموية، وربما كان في عدم ظهورها في ملابس الخلفاء أسباب تتعلق بالنواحي الدينية والاجتماعية.

١٤٥٠- حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٨١٥؛ وانظر:

The Arts of Islam, Hayard Gallery, No. I. p. 73.

١٤٥١- رقم السجل: ٣٠٨٤.

١٤٥٢- يقرأ النص "بسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاه مما أمر بصنعته في طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين". انظر: فييت، جاستون: المنسوجات الأثرية، ص١٤٠؛ حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٨١٥، ٨١٦.

١٤٥٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦٣، (لوحة ٣٩).

١٤٥٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٦٨.

١٤٥٥- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص٨٠، ٨٢، (لوحة ١١).

١٤٥٦- المرجع نفسه: ص٨٢، (لوحة ١٢).

١٤٥٧- المرجع نفسه، ص٨٢، ٨٤، (لوحة ١٣).

١٤٥٨- المرجع نفسه: ص٨٥، (لوحة ١٤).

١٤٥٩- يقرأ النص على هذه القطعة: "فسيكفيكهم الله ٢- بسم الله بركة من الله لعبد الله هرون ٣- صنعة مروان بن مارى" انظر: حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٨١٥، (شكل٣).

١٤٦٠- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

١٤٦١- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٥٢؛ وراجع: محمد عبد العزيز مرزوق: ص٨٦، ٨٧.

١٤٦٢- انظر لها: المرجع السابق، ص٨٩.

١٤٦٣- رقم السجل: ٩٤٣٩.

١٤٦٤- يقرأ النص على هذه القطعة : "بسم الله الرحمن الرحيم بركة من الله لعبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين أعزه الله مما عمل في طراز الخاصة سنة ست عشرة ومائتين". انظر: حسن محمد الهوارى: المرجع السابق. ص٨١٦. (شكل ٥).

١٤٦٥- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٥٢؛ وراجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٦، ٨٧.

١٤٦٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص٩٣.

١٤٦٧- انظر له: المرجع السابق، ص٨١٦، (شكل ٥).

١٤٦٨- للاستزادة، انظر: ح (٧٠٣ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥).

١٤٦٩- فريال داود المختار: المرجع السابق. ص٩٣.

١٤٧٠- المرجع نفسه، ص٩٣.

1471- A Hand Book of Mohammedan Decorative Arts, New York
ويلاحظ أن الباحثة أشارت إليه في الحاشية أنه طبعة (1930). انظر لها: المرجع نفسه: ح (248)، ص٩٣، وأشارت في ثبت المراجع أنه طبعة (1944).

١٤٧٢- الفنون الإسلامية، ص٢٧٧، ٢٧٨.

١٤٧٣- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص٩٣، ٩٤.

١٤٧٤- زكي محمد حسن: نقد لكتاب:

Kühnel, Ernst., Catalogue of Dated Tiraz Fabrics (Washington, D. C. National Publishing Company, 1952).

مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الرابع، الجزء الثاني، ١٩٥٢، ص١١٤.

وربما يؤيد هذا الرأى أنه اتضح من خلال فحص قطع النسيج التي عُثر عليها في مصر والتي ترجع مابين القرنين (٣-٥هـ/ ٩-١١م)، أن جميع القطع التي تحمل كتابة تشير أنها صنعت في مصر كانت مصنوعة من الكتان، بينما القطع المصنوعة من القطن أو دخل فيها الحرير كانت من صناعة العراق أو إيران أو اليمن. زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٤٠، ١٤١. وعن ذلك راجع: Rogers, C., Op. Cit., p. 29, 40.

١٤٧٥- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٩، ٢٠.

١٤٧٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١١.

١٤٧٧- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ح١٦، ص٢٤.

1478- Rogers, C., Op. Cit., p. 40.

١٤٧٩- عائدة سليمان عارف: مدارس الفن القديم، ص٣٧٨.

١٤٨٠- فضائل مصر: ص٣٢.

١٤٨١- راجع: Rogers, C., Op. Cit., p. 40.

١٤٨٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٠.

١٤٨٣- راجع: عبد العزيز العلوى: صناعة النسيج في المغرب الوسيط. ص٥٠.

١٤٨٤- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ص٢٣، ح١ من نفس الصفحة.

١٤٨٥- المرجع نفسه: ح١٥، ص٢٤.

١٤٨٦- انظر: ابن مماتي: قوانين الدواوين، جمعة وحققه عزيز سوريال عطية، مكتبة مدبولي. القاهرة. ١٩٩١م، ص٢٤، ٢٥؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٠٢.

١٤٨٧- راجع: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٠٤؛ وانظر: أمينة أحمد الشوربجي: المرجع السابق، ص١٧٨؛ عبدالمنعم سلطان: الأسواق في العصر الفاطمي، دراسة وثائقية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص٣٦.

١٤٨٨- الإدريسي: المصدر السابق، المجلد الأول، ص١٣٠.

١٤٨٩- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٨.

١٤٩٠- السيد طه أبو سديرة: المرجع السابق، ح١٧، ص٢٤.

١٤٩١- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٩.

١٤٩٢- راجع: سامي أحمد عبد الحليم: المرجع السابق، ص٦٤، ح١٩٢ من نفس الصفحة.

١٤٩٣- للاستزادة، انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٥٣٣.

١٤٩٤- المرجع نفسه: ص٢٥٠.

١٤٩٥- انظر: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص٨٩؛ كنوز الفاطميين، ص١١٧؛ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٧٠؛ سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي، ص٥٢٥؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص١٩٠.

١٤٩٦- سعاد ماهر: النسيج الإسلامي،ص١٨.

١٤٩٧- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص١٤٠، ١٤١.

١٤٩٨- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامي في مصر، ص٥١، ٥٢؛ وانظر: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص٣٩٠،٣٩١.

١٤٩٩- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص١٦٢.

١٥٠٠- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص١٩٦.

١٥٠١- محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم السجل ٢١٤٠.

١٥٠٢- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦٥، (لوحة ٤٧).

١٥٠٣- المرجع نفسه: ص٥٤، ٥٥؛ وانظر: سامي أحمد عبد الحليم: المرجع السابق، ص٦٨، ٦٩.

١٥٠٤- رقم السجل: ٨٦٦٦.

١٥٠٥- راجع : زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص٨٨، (لوحة ٢٣)؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٩٤، (لوحة ٥٦)؛ سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٥٨، (لوحة ٢٠).

١٥٠٦- رقم السجل: ٨٨٢٢.

١٥٠٧- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق. ص٨٨. ٨٩. (لوحة ٢٣): محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٩٤، (لوحة ٥٦): سعاد ماهر: المرجع السابق. ص١٥٨، (لوحة ٢١).

١٥٠٨- رقم السجل: ٧٠٥٦.

١٥٠٩- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٥٨، (لوحة ٢٢).

١٥١٠- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٨٨، ٨٩.

١٥١١- رقم السجل: ١٣٧٨٦.

١٥١٢- منى بدر: المرجع السابق، ص١٦٥، (لوحة ٤٢).

١٥١٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦٨، (لوحة ٥٩).

١٥١٤- المرجع نفسه: ص٧٥، ح٢ من نفس الصفحة.

١٥١٥- ليس معنى اختلاف شرافات هذا الجامع مع شرافات الجوسق الخاقاني، أن هذا الجامع لم يخضع إلى التأثر المباشر لفنون وعمائر سامراء كما سيتضح عند دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على هذا الجامع.

1516- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 121.

1517- Hasson, R., Op. Cit., p. 32, Pls. 64, 65.

١٥١٨- راجع: ص ( ).

١٥١٩- رقم السجل: ١٣١٤٣.

١٥٢٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص٥٣.

١٥٢١- رقم السجل: ١٢١٢١.

١٥٢٢- انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، (لوحة ٥٨)، ص١٦٨.

١٥٢٣- حسن الباشا: المرجع السابق، ص٥٣.

١٥٢٤- أرقام سجلها: ١٥٥٣٦، ١٢١٩٤، ١٤٥٦١.

١٥٢٥- كشف هذا الأسلوب عن مهارة النساج المصرى فى استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الحرية، حيث نجد خيوط اللحمة تقطع خيوط السدى فى زاوية حادة، حتى كادت خيوط اللحمة توازى السداة، وبذلك استطاع النساج أن ينسج الأشكال المستديرة كما لو كانت مرسومة، بينما نجد النساج خارج مصر ينسجها بشكل متدرج على شكل سلم أى أن اللحمة تقطع السدى فى زاوية قائمة، وهو أسلوب أسهل فى الأداء. انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ٤٧. وعن القطع التى نُسبت إلى العراق أو إيران. انظر لها: المرجع نفسه: (لوحة ٢٨)، ص١٦٠؛ منسوجات المتحف القبطي، (اللوحتان ٦، ٧)، ص٨٩.

١٥٢٦- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٠٥.

١٥٢٧- انظر: سعاد ماهر وحشمت مسيحة: المرجع السابق، ٢١، ٢٢.

١٥٢٨- منها قطعة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم سجلها ٣٧٨٦. عنها، انظر: منى بدر: المرجع السابق. ص١٦٥. (لوحة ٤٢).

١٥٢٩- رقم السجل: ١٤٣٣٢.
١٥٣٠- من مميزات سحن الزنوج: سواد لون البشرة. وفلفلة الشعر. وغلظة الشفاة. وفطسة الأنوف. راجع، القزويني: المصدر السابق، ص٢٢.
١٥٣١- انظر: محمد مصطفى: تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى، ص٨٠.
١٥٣٢- للاستزادة عن ذلك. انظر: ص (   ).
١٥٣٣- راجع على سبيل المثال ما ذكر عن ظهور طراز سامراء الثالث فى زخارف الخزف والخشب الفاطمى.
١٥٣٤- يرى بعض العلماء أن طراز سامراء بشكل واضح لم يستمر طويلا على النسيج المصرى إذ اختفى بمجرد سقوط الدولة الطولونية سنة ٢٩٢هـ/ ٩٠٥م. انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامى، ص٥٥.
١٥٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص٥٤، ٥٥. وانظر: ص (   ) عن البحث.
١٥٣٦- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٢٣.
١٥٣٧- رقم السجل: ٥٢٦١.
١٥٣٨- محمد مصطفى: بحث بعنوان "الكتابة العربية عنصر زخرفى"، مجلة المجلة، العدد الثانى، فبراير ١٩٥٧من، ص٦٤، (شكل١٦).
١٥٣٩- انظر: محمد مصطفى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص٣٤٥.
١٥٤٠- فييت، جاستون: دليل موجز، ص٨٧؛ زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٥٧٢).
١٥٤١- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٦٩، (شكل ٣٠٢).
١٥٤٢- فييت، جاستون: المرجع السابق، ص٨٧.
١٥٤٣- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٩١. ويلاحظ أن الباحثة تذكر فى بعض الأحيان معلومات، وبالعودة إلى المراجع التى وثقت منها تلك المعلومات، نجد أنها تفتقر أحيانا إلى الدقة. ويبدو أن ذلك كان محاولة منها للتأكيد على الأصل العراقى لأكثر ما عثر عليه من منسوجات فى مصر. فيلاحظ على سبيل المثال أنها ذكرت أنه على إثر العلاقات الطيبة بين عضد الدولة والعزيز بالله ذهبت جماعة من النساج من بغداد إلى مصر وأنشئوا فيها مناسج اختصت بنسج المنسوجات البغدادية أمثال العتابى والسقلاطون. انظر لها، المرجع السابق. ص١٣١، وقد وثقت تلك المعلومة، من كتاب الزخرفة المنسوجة لمحمد عبد العزيز مرزوق، ص٥٤. وبالرجوع إلى ما ذكره محمد عبد العزيز مرزوق. اتضح أنه كان يشير إلى المنسوجات العتابية فقط. أما بالنسبة لنسيج السقلاطون فإنه أرجع ظهوره فى مصر إلى ذلك الصلح الذى عقد بين الخليفة الفاطمى العزيز بالله مع امبراطور الروم سنة ٣٧٧هـ، واشترط عليه فيه أن يرسل إليه الكثير من أمتعتهم والتى لاشك أن السقلاطون كان من بينها. انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص٥٤. ومن ناحية أخرى فكان هناك لبس فى بعض ما ذكرته الباحثة.

فتناولت على سبيل المثال قطعة من النسيج محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رسم سجلها: ١٢١٩٤، وزخرفة هذه القطعة بطريقة التدرج للحصول على الأشكال الم ستديرة، ومن ثم نسبت إلى العراق. ولكن يلاحظ أن الشكل الموضح الذى أتت به الباحثة [شكل ١٨ من مرجعها]، هو لقطعة أخرى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجلها: ٨٨٢٢، وهى مزخرفة بطريقة الأقواس المستديرة، ومن ثم تنسب إلى مصر، وليست كما ذكرت فى المتن أنها من العراق لزخرفتها بطريقة التدرج. راجع: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٠٨. وعن القطعة رقم سجل ٨٨٢٢. انظر سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٤٧، (لوحة ٢١)، ص١٥٨. ومن الجدير بالذكر أن طريقة التدرج للحصول على الأشكال المستديرة، كانت مستعملة فى العراق وإيران على حد سواء، ومن ثم فإن القطع التى عثر عليها فى مصر ومزخرفة بهذه الطريقة، لا يتحتم أن تنسب إلى العراق فحسب كما تشير الباحثة، فليس من المستبعد أن تنسب إلى إيران أيضاً.

١٥٤٤- فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٩١.

١٥٤٥- انظر: Rogers, C/, Op. Cit., fig. 19, p. 29.

١٥٤٦- انظر: زكى محمد حسن:المرجع السابق، ص٣٥٣، ٣٥٦؛ محمد عبد العزيز مرزوق:المرجع السابق،ص.ص ١٣٩-١٤٣

١٥٤٧- راجع: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٨، ٥٨.

١٥٤٨-- سعاد ماهر: أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى، ص٢٥٢.

١٥٤٩- رقم السجل ١٥٥٢٦.

١٥٥٠- راجع: آمال العمرى: دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامى ،ص .ص ١٨-٢٠.

١٥٥١- رقم السجل ١٣٠٤٧.

١٥٥٢- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٥، ١٠٧، (شكل ٣).

١٥٥٣- رقم السجل: ١٣٢٢١.

١٥٥٤- انظر: محمد مصطفى وآخرون: المرجع السابق، ص٣٣٨.

١٥٥٥- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٥٤؛ وللاستزادة، عن أسباب ظهور نسيج السقلاطون فى مصر. انظر: ص (٣٥٤).

١٥٥٦- انظر: ص (٣٥٤).

١٥٥٧- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٥٣.

١٥٥٨- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٧؛ ديماند،م.س: المرجع السابق، ص٢٥٣.

١٥٥٩- انظر: فريال داود المختار: المرجع السابق، ص١٢٧.

١٥٦٠- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس. ص١٢٨.
١٥٦١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٨٩.
1562- Baker, Patricia L., Islamic Textiles, British Museum Press. London, 1995. p. 61
١٥٦٣- سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٢٨٠، ٢٨١. وعن تشابه زخارف هذه القطعة مع مثيلاتها في مصر. انظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص٤١٤.
١٥٦٤- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٢٨؛ آمال العمرى، المرجع السابق، ج١، ص٢٣؛ محمد الحسيني عبد العزيز: بحث بعنوان "أسلوب الصناعة الأندلسية وسماتها الزخرفية"، مجلة المتحف العربي، متحف الكويت الوطني، السنة الثالثة، العدد الثالث، ١٩٨٨م، ص٢٧.
١٥٦٥- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، الجزء الثاني، ص١٥٥، ١٥٦.
١٥٦٦- انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع نفسه: ، الجزء الثاني، ص١٥٥، ١٥٦.
١٥٦٧- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٢٨.
١٥٦٨- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٨٩.
١٥٦٩- وذلك بالإضافة إلى ما سيرد ذكره عند تناول التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر بمصر في العصر الفاطمي.
١٥٧٠- انظر: ص (   ).
١٥٧١- انظر: ص (   ).
١٥٧٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٢٧.
١٥٧٣- للاستزادة، انظر: سعاد ماهر: النسيج الإسلامي، ص٨١.
١٥٧٤- ديماند. م. س: المرجع السابق، ص٢٥٦.
١٥٧٥- محمد عباس محمد سليم: بحث بعنوان "الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاة على المنسوجات الفاطمية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني ١٩٨٠م، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٤٩، ص٤٩. وعن استخدام الطباعة في النسيج اليمني. انظر: وفية عزى: نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن، ص٣٩.
١٥٧٦- رقم السجل: ١٠٨٤٧.
١٥٧٧- رقم السجل: ١٢٥٧٦.
١٥٧٨- محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق. ص٥١، (لوحة ٢).
١٥٧٩- رقم السجل: ١٣٣٢٤.
١٥٨٠- محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق. ص٥٢. (لوحة ٤).
١٥٨١- رقم سجلهما: ١٣٣٨٧، ١٢٣٦٦٧.

١٥٨٢- راجع: محمد عباس محمد سليم: المرجع السابق. ص٥٢، ٥٣.

١٥٨٣- رقم السجل: ١٠٨٣٦.

١٥٨٤- راجع: زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص١٢٧، ١٢٨، (لوحة ١٧)؛ أحمد ممدوح حمدى وآخرون: المرجع السابق، ص٣٤٦.

١٥٨٥- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص١٢٧، ١٢٨.

١٥٨٦- وهذا لا يمنع أن بعض قطع النسيج الفاطمي ذات الزخارف المطبوعة، احتوت على رسوم تميزت بالجمود والبعد عن الطبيعة، كما هو معروف في الفن القبطي. انظر: ديماند. م.س: المرجع السابق، (شكل ١٦٦).

١٥٨٧- للاستزادة: انظر: ص (   ).

١٥٨٨- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (اللوحات ١٨، ٢١).

١٥٨٩- من الجدير بالذكر أنه كان لروجر الثاني ملك صقلية علاقات قوية مع مصر في العصر الفاطمي. انظر: ص (   ).

١٥٩٠- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص٣٥٨.

١٥٩١- رقم السجل: ٩٠٦٢.

١٥٩٢- انظر: سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٧٢، (لوحة ٧٢).

١٥٩٣- للاستزادة، انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة، ص١٠٣، ١٠٤، ١٠٧،١٠٨.

١٥٩٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٠٤.

١٥٩٥- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص١٦٢، (لوحة ٣٤).

١٥٩٦- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٠٥.

١٥٩٧- انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٥٠.

١٥٩٨- نسبت هذه المنسوجات إلى الهند بناءً على نوعية القطن المستخدم في نسجها، وتصميمها الزخرفي، وأسلوب صباغتها، راجع:

Rogers, C., Op. Cit., p. 45

1599- Ibid., fig. 28.

١٦٠٠- انظر: ص (   ).

١٦٠١- انظر: ص (   ).

١٦٠٢- انظر: ص (   ).

١٦٠٣- راجع: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٥٩.

١٦٠٤- بدر الدين، و.ل. حي: العلاقات بين العرب والصين، ص٢٦٢.

١٦٠٥- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص٧٧؛ الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ص١٣٥.

١٦٠٦- قام "Lamm" بنشر قطعتين منهما، احداهما فى "جوتنبرج" والأخرى فى "استكهولم" وذلك فى بحثه:

The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt. Särtryck ur Orientsällskapets Arsbok, 1937, pp. 51-66.

وقام "Kühnel" بنشر قطعتين محفوظتين فى متحف المنسوجات بواشنطون، وذلك فى

Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, 1952.

وتناول قطعة ثالثة محفوظة أيضاً بنفس المتحف، فى بحث له بعنوان:

The Rug Tiraz of Akhmim, Workshop Notes. Paper, No. 22, October, 1960, pp. 82-87. pp. 1-2.

-ونشر "Dimand" قطعة منها، محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك، انظر له: المرجع السابق، ص٢٧٧، ٢٧٨

- وقام "عبد الرحمن فهمى" بعمل دراسة لإحدى عشرة قطعة منها، محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، فى بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية، أقدم السجاجيد الإسلامية فى مصر" حوليات كلية الآداب جامعة القاهرة، العدد الثانى. سنة ١٩٦٠م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٥م، ص.ص ١٠١-١١٩.

١٦٠٧- رقم السجل: ١٣٢٣٢.

١٦٠٨- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص.ص ١٠٣-١٠٥.

١٦٠٩- رقم السجل: ١٤٦٨٠.

١٦١٠- تنقسم العقد التى استعملت فى السجاد الإسلامى إلى ثلاثة أنواع: (أ) عقدة "جورديز" التركية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سداتين ويخرج طرفاها عن بينهما. (ب) عقدة سنا أو العقدة الفارسية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويبقى أحد طرفيها فوق السداة المجاورة والطرف الآخر تحتها. (جـ) العقدة المنفردة أو الأسبانية، وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدة واحدة ويظهر فيها فوقها فقط. انظر: سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص١٧٧.

١٦١١- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص.ص١٠٥-١٠٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٨٢.

١٦١٢- رقم السجل: ١٥٥١٨.

١٦١٣- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص١٠٨، ١٠٩.

١٦١٤- رقم السجل: ١٥٤٧٧.

١٦١٥- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق. ص١٠٩، ١١٠.

١٦١٦- رقم السجل: ١٤٩٣٩.

١٦١٧- راجع: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص١١٠، ١١١.

١٦١٨- رقم السجل: ٩٥٣١.

١٦١٩- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٠.
١٦٢٠- رقم السجل: ١٢٧٦٨.
١٦٢١- عن الاختلاف في هذه القراءات. راجع:
Lamm C, J., Op. Cit., p. 62; Kühnel, E., The Rug Tiraz of Akhmim, p. 1;
ديماند، م. س: المرجع السابق، ص٢٢٧؛ زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٩٧: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٢، ١١٣؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٨٣.
١٦٢٢- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٢، ١١٣.
١٦٢٣- رقم السجل: ١٤٩٤١.
١٦٢٤- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٣.
١٦٢٥- رقم السجل: ١٤٩٤٠.
١٦٢٦- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص.ص ١١٣-١١٥.
١٦٢٧- رقم السجل: ١٤٩٥٦/٦.
١٦٢٨- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٥، ١١٦.
١٦٢٩- رقم السجل: ١٣٢١٣.
١٦٣٠- راجع: عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٦.
١٦٣١- رقم السجل: 1935 / 320

1632- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 54.

١٦٣٣- رقم السجل: 1936 / 38

1634- Lamme, C, J., Op. Cit., pp. 55-56.

١٦٣٥- رقم السجل: 726 .73

١٦٣٦- قرأها "Kühnel" (عملى). انظر له: The Rug Tiraz of Akhmim, p. 1.
وربما كان ذلك خطأ غير مقصود، إذ لامجال للشك في أن تقرأ (عمل). انظر: (شكل ٤٢٤).

1637- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.

١٦٣٨- رقم السجل: 322 .73

1639- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.

١٦٤٠- انظر: Ibid., Pl. II
١٦٤١- رقم السجل: 618 .73.
١٦٤٢- راجع: Kühnel, E., Op. Cit., Pl. III.
١٦٤٣- راجع: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٧٧، ٢٧٨، (شكل ١٨٦).
١٦٤٤- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١٠٧.

١٦٤٥- المرجع نفسه: ص١٠٧، ١٠٨؛ وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص٨٢.

١٦٤٦- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١٠٨.

١٦٤٧- للاستزادة، راجع: هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، الجز الأول، حلية جدران المباني في سامراء وفن زخرفتها؛ ص. ص ٩٣-٩٥، (الأشكال ١١٦-١١٨، ١٢٧، ٣٢٠).

١٦٤٨- عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص١١٨. (لوحة ٣٤).

١٦٤٩- للاستزادة، انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ٢٣٢، ٢٣٣-٢٣٥. ٢٤٢، ٢٤٨).

١٦٥٠- للاستزادة، راجع: المرجع نفسه، نفس الجزء (الأشكال ٨٤، ٩٨، ١٠٥، 115، ١١٦، ١٢٨، ١٣٢. ١٥١، ١٥٣، ١٦١، ١٦٢، ١٦٧، ١٦٨).

1651- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 63.

1652- Ibid., pp. 63-64.

١٦٥٣- من الجدير بالذكر أنه وصلنا ما يفيد باستيراد مصر للطنافس من إيران، انظر: ص( ).

1654- Kühnel, E., Op. Cit., p. 1.

١٦٥٥- مما لاشك فيه أن تنفيذ الزخارف على المنسوجات يعد أكثر صعوبة من تنفيذها على سائر أنواع الفنون، فبينما كان الفنان حراً في طريقة تنفيذها على سائر المواد، كان مقيداً في تنفيذها على المنسوجات بتقاطع خيوط السداة مع اللحمة حتى تتشكل هذه الزخارف.

١٦٥٦- انظر: ص ( ).

١٦٥٧- راجع: الطنافس ارقام (١، ٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤).

١٦٥٨- راجع: الطنفستان رقمي (٤، ١٢).

١٦٥٩- انظر: Lamm, C. J., Op. Cit., pp. 61, 63.

١٦٦٠- انظر: Ibid., pp. 73, 64.

١٦٦١- راجع: ص ( ).

١٦٦٢- راجع: الطنافس أرقام (٢، ٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١).

١٦٦٣- راجع: الطنافس أرقام (٤، ١٢، ١٣).

١٦٦٤- راجع: ص ( ).

١٦٦٥- الطنفستان رقمي: (٤، ١٢).

١٦٦٦- رغم اتفاق العلماء على أن قطع الطنافس التي عُثر عليها في الفسطاط- عدا القطعة رقم (١)- تعد من النوع الوبري المعقود، فإن سعاد ماهر ترى أنها من النسيج الوبري السميك غير المعقود. انظر لها: الفنون الزخرفية. ص٣٠٤.

١٦٦٧- للاستزادة، راجع: Lamm, C J., Op Cit., pp 56- 58p Kühnel, E Op Cit . p. 2;
محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٧٨، ٧٩، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص١٣٥، ١٣٦، قصة الفن الإسلامى، ص١٦٣: جمال محمد محرز: فضل مصر على صناعة السجاد فى أسبانيا، ص٥٩؛ سعاد ماهر: الفنون الزخرفية، ص٣٠٣: The Arts of Islam, Hayward Gallery, p. 66.

١٦٦٨- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص٧٨، ٧٩.

١٦٦٩- الطنفسة، رقم (٢).

١٦٧٠- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٨٤.

١٦٧١- راجع: ح (   ) ص(   )، ص(   ) من البحث.

١٦٧٢- الطنفستان رقمى (٢، ٣).

١٦٧٣- عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص١١٧.

١٦٧٤- راجع: Lamm, C. J., Op. Cit., p. 64.
عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص١١٧.

١٦٧٥- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 64.

١٦٧٦- جمال محمد محرز: المرجع السابق، ص٥٨، ٥٩.

١٦٧٧- راجع: Lamm, C. J., Op. Cit., p. 66

١٦٧٨- هذه الطنفسة محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف برلين. عنها انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص٤٣٧، (شكل ٣٦٣).

١٦٧٩- انظر: ديماند، م.س: المرجع السابق، ص٢٧٧، (شكل ١٨٦).

1680- Lamm, C. J., Op. Cit., p. 66.
وانظر: عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص١١٧، ١١٨.

١٦٨١- انظر له: المرجع نفسه، ص١١٨.

١٦٨٢- انظر له: المرجع السابق، ص٦١.

١٦٨٣- تم تفصيل ذلك عند تناول هذه القطع.

١٦٨٤- انظر له: المرجع السابق، ص٦١.

١٦٨٥- جمال محمد محرز: المرجع السابق، ص٦١.

١٦٨٦- القطعة، رقم (١٤).

١٦٨٧- انظر له: المرجع السابق، ص٥٩.

١٦٨٨- المرجع نفسه: ص٦٠.

١٦٨٩- المرجع نفسه: ص٦١.

١٦٩٠- نقل محمد عبد العزيز مرزوق، عن ياقوت الحموى فى معجمه "أن القُطيّفة تصغير القطيفة وهو كساء له خمل يفترشه الناس وهو اليوم يسمى زويلة ومحفورة". وذكر أن

الأندلس على يد صناع من الموصل، أو أن ذلك يرجع إلى تشابه التعبير في البلدين. راجع له: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، ج٣، ص١٣٧.

١٦٩١- المرجع نفسه: ص١٣٧، ١٣٨.

١٦٩٢- المرجع نفسه: ص١٣٨.

١٦٩٣- انظر: ابن المأمون: المصدر السابق، ص٧٧؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٤٧٤.

١٦٩٤- راجع: وجدان على بن نايف: المرجع السابق، ص٢١٨.

١٦٩٥- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١٣٧، ح٣ من نفس الصفحة.

١٦٩٦- يؤكد الباحث من جديد أن الدراسة تعنى في المقام الأول والأخير البحث في التأثيرات الفنية الوافدة على مصر، ومن ثم فكان من الطبيعي أن يأتى بالأدلة والأسانيد التى تدعم تلك الدراسة، وليس هذا يعنى بطبيعة الحال رفض الاتجاه المغاير والذى يرى بوجود التأثير المصرى في فنون هذه الأقطار التى أكدت الدراسة تأثر مصر بها. بل إن الأدلة التاريخية والمادية خير نبراس يعين على ما اطلعت به مصر من تأثير حضارى وفني على معظم هذه الأقطار. علاوة على ذلك فإن الفنون المصرية الإسلامية لم تكن أبداً مستأنسة كل الاستئناس لسيل التأثيرات الفنية المتدفقة عليها من الخارج، بل استطاعت استيعابها- رغم تشتت روافدها- وصهرها في بوتقة فنونها. كما أن للفن المصرى الإسلامى خصائصه ومميزاته بل وابداعاته، وهي أمور بطبيعة الحال لا تعنى الدراسة بإبرازها، إذ هي موضوعات تخرج عن صلب الدراسة، ومن الممكن التصدى لها في دراسات مستقلة.

١٦٩٧- هي مدينة في جزيرة بين دجلة العراق ونهر خوزستان. راجع: المقدسى: أحسن التقاسيم، ص١١٨.

١٦٩٨- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص١٦٩؛ المقدسى: المصدر السابق، ص١١٨.

١٦٩٩- سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ص٢٧٩؛ هويدا عبد العظيم رمضان: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٨٥.

١٧٠٠- بلدة تطل على بحيرة طبرية، وهي من أعمال الأردن في طرف الغور، بينها وبين دمشق ثلاثة أيام. راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٧.

١٧٠١- راجع: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص٦٤.

١٧٠٢- انظر: سعاد ماهر: الحصير في الفن الإسلامى. (لوحة ٨).

١٧٠٣- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٧٤، ٧٥.

١٧٠٤- راجع: ص (   ) من البحث.

١٧٠٥- المقريزى: اتعاظ الحنفا، الجزء الثانى، ص٢٨٤.

١٧٠٦- الإدريسى: نزهة المشتاق، المجلد الأول، ص٣٦٣.

الفصل الثانى

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر

المبحث الأول : التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر المدنية

المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الحربية

المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الدينية

المبحـــث الأول

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر المدنية :

أ - عصر الولاة : (٢١ - ٢٥٤ هـ)

شرع عمرو بن العاص ﷺ بعد أن تم له فتح مصر سنة ٢١هـ. فى تشييد أول حاضرة بمصر الإسلامية. وهى الفسطاط، وذلك جرياً على عادة العرب فى اتخاذ قواعد جديدة لملكهم فى البلدان التى تم فتحها، وهو ما حدث حين أنشأ عتبة بن غزوان ﷺ مدينة البصرة فى سنة ١٤هـ، ثم تشييد سعد بن أبى وقاص ﷺ لمدينة الكوفة فى سنة ١٧هـ.

وبادئ ذى بدء علينا أن نُقر ببساطة مدينة الفسطاط حين إنشائها، بساطة تمثلت فى تخطيطها وهيئة مبانيها وموادها، ولم تكن تلك البساطة دليل قصور فى فكر وقدرة هؤلاء العرب، بقدر ما كانت نابعة من فكر هذه المرحلة المبكرة، المتسمة بالزهد والبعد عن متاع الدنيا. والحق أنه لو رغب عمرو بن العاص فى أن تكون تلك المدينة من الفخامة والأبهة، لكان له ما أراد، إذ توفرت له كل السبل التى تحقق له ذلك، سواء من حيث المال الذى غنمه من البلاد، أو الخبرات الفنية التى تواجدت بمصر بما لها من حضارة عريقة راسخة.

ولم يكن ما ذهب إليه الباحث مجرد محاولة وجود مبرر لما كانت عليه مدينة الفسطاط من بساطة، بل كان هو ذلك نفس فكر أجدادنا الفاتحين الأوائل، وهو ما يتضح جلياً فى الخطبة التى ألقاها "عبادة ابن الصامت" حين أرسله "عمرو بن العاص"، ضمن الوفد الذى طلبه "المقوقس" للتفاوض فى تسليم البلاد، فماذا قال هذا الصحابى الجليل ضمن ما قال للمقوقس: "إنما رغبتنا وهمتنا الجهاد فى الله واتباع رضوانه وليس غزونا عدوّنا ممن حارب الله لرغبة فى دنيا ولا طلب للاستكثار منها إلا أن الله عز وجل قد أحل لنا ذلك وجعل ما غنمنا من ذلك حلالاً وما يبالى أحدنا إن كان له قنطار من ذهب أم كان لايملك إلا درهماً لأن غاية أحدنا من الدنيا أكلة يأكلها يسدّ بها جوعه لليله ونهاره وشملة يلتحفها فإن كان أحدنا لايملك إلا ذلك كفاه وإن كان له قنطار من ذهب أنفقه فى طاعة الله واقتصر على هذا الذى بيده ويبلغه ما كان فى الدنيا لأن نعيم الدنيا ليس بنعيم ورخاءها ليس برخاء إنما النعيم والرخاء فى الآخرة وبذلك أمرنا الله وأمرنا به نبينا وعهد إلينا أن لا تكون همة أحدنا من الدنيا إلا ما يمسك جوعته ويستر عورته وتكون همته وشغله فى رضوانه وجهاد عدوّه"(١).

ومن الأمور التى تدعو للدهشة أنه رغم توافر الأدلة التى تؤكد أن تلك المدينة - الفسطاط- كانت ذات طابع عربى إسلامى لحماً ودماً- كما سيتضح فيما بعد- فإنه لم يفت على البعض التأكيد على أنها ليست من صنع العرب، فيذكر "بتلر": "فلاشك أن الذين اختطوا المدينة الجديدة وبنوها كانوا من القبط. إذ لم يكن عند ذلك فى العرب من له علم بذلك الفن ولا دراية به"(٢). فماذا يملك "بتلر" من أدلة على رأيه هذا؟ بالطبع لا شيء سوى محاولة إنكار أى دور حضارى أو فنى للعرب. ونزع أى فضل لهم، ونسبته إلى غيرهم. وهو قول لاشك مردود. سبقت الدراسة أن تصدت له. وأثبتت أنه قول مغرض، يبعد عن المنهج العلمى السليم.

وعلى أية حال فقد خضعت مدينة الفسطاط سواء فى اختيار موقعها أو فى تخطيطها،

لتوجهات عربية، بعضها صدر من مركز الخلافة الإسلامية فى الحجاز، والبعض الآخر مما ألفه العرب الفاتحون فى موطنهم الأصلى، من نظم وتقاليد، تتعلق بالمدن ومنشآتها.

فحين أراد عمرو بن العاص أن يتخذ من الإسكندرية عاصمة لمصر الإسلامية. أرسل إلى الخليفة عمر بن الخطاب يستأذنه فى ذلك، ولم يكن عمر ممن يتخذون قراراً بدون دراسة وتمحيص، إذ سأل رسول عمرو "هل يحول بينى وبين المسلمين ماء؟" فقال الرسول "نعم يا أمير المؤمنين إذا جرى النيل" فكتب ابن الخطاب إلى ابن العاص "إنى لا أحب أن تنزل بالمسلمين منزلاً يحول الماء بينى وبينهم فى شتاء ولا صيف"، فما كان من ابن العاص إلا أنه رضخ لتوجيهات الخليفة فتحول من الإسكندرية إلى الفسطاط[٣].

وبعد أن استقر عمرو على الموقع الذى عسكرت فيه قواته، قبل توجهه لفتح الإسكندرية- وهو المكان الفسيح الذى يقع شمال حصن بابليون- أمر بتأسيس أول حواضر مصر الإسلامية - الفسطاط- واتبع فى تخطيطها نظام الإقطاعات أو الخطط[٤]. وأوكل ذلك إلى أربعة أشخاص يمثلون القبائل العربية الكبرى التى شهدت معه فتح مصر، وهم: معاوية بن خديج التجيبى، وشريك بن سمىّ الغطيفى، وعمرو بن قزحم الخولانى، وحيويل بن ناشرة المغافرى[٥].

والأسلوب الذى اعتمده عمرو بن العاص فى تقسيم الفسطاط إلى إقطاعات أو خطط، يقوم على تجمع كل قبيلة أو طائفة ترتبط بصلة الرحم فى خطة لها، وهو نفس المنهج الذى اتبعه الرسولﷺ فى المدينة المنورة، وذلك حين أقطع بها الخطط، بحيث يقطن كل خطة أفراد ينتمون إلى قبيلة أو عشيرة. ومن الجدير بالذكر أن نظام الخطط أو الإقطاعات كان هو الأسلوب الذى اعتمده العرب الفاتحون حين أسسوا البصرة سنة ١٤هـ، والكوفة سنة ١٧ هـ، وذلك قبل تأسيس الفسطاط سنة ٢١هـ، كما أتبع أيضاً فى كثير من المدن الإسلامية التى أسست فى تواريخ لاحقة[٦].

ومما سبق يتضح أن مدينة الفسطاط قد اتبعت فى تخطيطها نفس أسلوب تخطيط المدينة المنورة، وهو أمر أكدته الدراسات الآثارية، حيث اتضح بعد دراسة خطة المدينة المنورة فى عهد الرسول ﷺ، ومقارنتها مع مدينة الفسطاط، أن أثر المدينة المنورة واضح بما لايدع مجالاً للشك فى تصميم مدينة الفسطاط[٧].

ويبدو أنه من قبيل المجازفة الاعتقاد بأن العرب قد اعتمدوا على غيرهم فى تخطيط مدينة الفسطاط وبناء منشآتها، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره من أن الذين قاموا بالإشراف على خطط هذه المدينة هم أربعة من رؤساء القبائل العربية، فمما لاشك فيه أن كثيراً من بين جند الفتح كانوا عارفين بفنون البناء، وربما كان منهم على سبيل المثال الزبير بن العوام، الذى ذكر عنه البلاذرى: أنه اختط بمصر وابتنى داراً معروفة[٨].

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ أن القبائل العربية التى اختطت بالفسطاط كانت من قبائل عربية مختلفة من أهل الحجاز واليمن والعراق والشام كما كان من بين القوات التى شهدت الفتح من هم من الفرس والروم، وليس من المستبعد أن تكون كل جماعة منهم قد قامت بتشييد حاجاتها من العمائر متأثرة إلى حد ما بالنظام الذى تعودته فى موطنها الأصلى، بعد إخضاعه لمطالب الدين الإسلامى الجديد، فاجتمعت بذلك عدة نظم وتقاليد معمارية وفنية فى تلك المدينة الوليدة[٩].

ولكن مما يؤسف له رغم كثرة الإشارات التى وصلتنا عن منشآت هذه المدينة فى فترة فجر الإسلام، فإنه لم يصلنا منها شىء يمكن الوقوف منه على طرازها المعمارى[١٠]. أو ما إن كانت قد احتوت على شىء- ولو بسيط- من الزخارف. وإن كانت الدراسات قد أكدت على أن مبانى هذه المدينة قد بنيت بالطوب اللبن، وهو الأسلوب الذى حذقه العرب فى موطنهم الأصلى، بدليل أنهم قد شيدوا به مسجد الرسول ﷺ فى المدينة المنورة[١١]. كما أمكن الوقوف على بعض السمات المعمارية فى هذه المدينة، وذلك استنتاجا مما كان ينصح به الخليفة عمر بن الخطاب ولاته وأتباعه بقوله لهم "عرضوا الحيطان وأطيلوا السمك، وقاربوا بين الخشب"[١٢].

وعلى أية حال فإذا أضفنا إلى ما تقدم أنه كان للعرب فى الحجاز قبل الإسلام وفى بداية تكوينه، نظم وتقاليد خاصة بالعمارة والمدن[١٣]، وأن كثيرا من مدنهم كيثرب ومكة والطائف وغيرها كانت بها طرز من العمارة، تتجلى فيها الأناقة والترف والزخارف[١٤]، لأدركنا مدى ما يمكن أن تشكله العمارة العربية فى الحجاز من تأثير على مدينة الفسطاط ومنشآتها. وإذا كنا نملك من الأدلة ما يفيد أن العرب أقبلوا فى موطنهم الأصلى قبل والإسلام، على تزيين منشآتهم بكثير من أنواع الزخارف[١٥]، فلن تشتط الدراسة فى الاعتقاد بأن لزخارف منشآتهم الأولى فى الجزيرة العربية، دور أو تأثير على منشآت مدينة الفسطاط، إذ كما تبين من قبل أن منشآت تلك المدينة كانت من البساطة بمكان، بحيث تتناسب مع طبيعة الفكر الذى ساد فى تلك المرحلة، والذى تميز بالزهد عن متاع الدنيا، فانعكس أثره على منشآتهم التى ألبسوها رداء التقشف، لا عن قصور اعتراهم فى هذا المجال، أو فاقة ألمت بهم، ولكن بعدا عن عرض الدنيا وتأسيا بحياة نبيهم الكريم ﷺ.

وفى عهد الخليفة عثمان بن عفان ﷺ (٢٣-٣٥هـ)، غرست أول بذرة لزخرفة المنشآت الإسلامية، إذ كانت بين أعماله فى المسجد النبوى بالمدينة المنورة، بناء جدرانه بالحجارة المنقوشة والقصة (الجص)، وتزويده بأعمدة من الحجارة المنقوشة أيضا، كما سقفه بخشب الساج[١٦]، وفى عهده ظهرت أيضا بالمدينة المنورة، قصور شيدت على أيدى بنائين ومزخرفين استقدموا لهذا الغرض من العراق ومصر وغيرهما من البلدان التى فتحها المسلمون[١٧]. وليس من المستبعد أن ينعكس الاهتمام بزخرفة العمائر فى المدينة المنورة زمن الخليفة عثمان، على منشآت المسلمين فى الفسطاط.

ومن الجدير بالذكر أنه فى عهد الخليفة عثمان ﷺ أيضا ، اقتنى بعض الصحابة فى المدينة المنورة وفى بعض البلدان المفتوحة، كثيرا من الدور التى اهتموا ببنائها وتنميقها، ومنهم على سبيل المثال، الزبير بن العوام الذى بنى دارا فى البصرة، كما ابتنى أيضا دورا فى مصر والكوفة والإسكندرية؛ كما ابتنى طلحة بن عبيد الله دارا بالكوفة وشيد فى المدينة دارا بناها بالآجر والجص والساج؛ وبنى سعد ابن أبى وقاص داره بالعقيق، فرفع سمكها، ووسع فضاءها، وجعل أعلاها شرافات؛ وبنى أيضا المقداد دارا بالمدينة وجعلها مجصصة الظاهر والباطن، وفى أعلاها الشرافات[١٨]. ولما كان لبعض هؤلاء الصحابة دور فى الفسطاط[١٩]، فليس من المستبعد أن تكون على شاكلة دورهم فى المدينة المنورة سواء من حيث تخطيطها[٢٠]، أو ما حوته من لمسات فنية جمالية.

ومن الأمور المهمة التى تعنينا ونحن نناقش عمائر الفسطاط فى عصر الولاة، أن "ابن دقماق" ذكر أن بالفسطاط مكانا يعرف ببين القصرين، وقد سمى بذلك لأن على أحد

جانبيه القصر الذى بناه عبد الله بن عمرو بن العاص (ت ٦٨هـ) وقد كان هذا القصر على تربيع الكعبة. أما القصر الآخر فهو قصر عمر بن مروان بن الحكم[٢١].

ويميل "فريد شافعي" إلى الاعتقاد بأن هذين القصرين كانا فى تخطيطهما (شكل ٤٣١) ومشتملاتهما يتبعان نموذج القصور الأموية فى بلاد الشام- كقصر المشتى (شكل ٤٣٢)، وقصر الطوبة (شكل ٤٣٣)- الذى يتكون من فناء مكشوف أوسط مستطيل، وفى كل من جانبيه الطويلين حجرتان ملتصقتان ببعضهما، بل ولم يستبعد أن تكون الجدران الخارجية لهذين القصرين قد زودت بأبراج على مسافات متساوية، وفى النواصى، وعلى جانبى المدخل، وهو ما يوحى إطلاق لفظ "القصر" على كل منهما، أى "الحصن"، غير أن تحصينهما لم يكن بغرض الحماية، بل كان فى الأغلب محاكاة للتصميم الإسلامى للقصور التى شيدها الأمويون فى الشام كقصر المشتى (شكل ٤٣٢) وقصر الطوبة[٢٢] (شكل٤٣٣).

وما ذهب إليه "فريد شافعي" من أمر تأثر تخطيط قصرى عبد الله بن عمرو بن العاص وعمر بن مروان بن الحكم، بقصور الأمويين فى بلاد الشام، هو أمر وارد، إذ من المعروف أن فن الخلافة الأموية فى بلاد الشام قد تغلغل فى مصر فترة تبعيتها لتلك الخلافة، وقد أكد على ذلك أحد العلماء بذكره أنه، "فى عز الدولة الأموية وصلت إلى مصر تأثيراتها المعمارية، حيث أنشأ عبد العزيز بن مروان الدار المذهبة بالفسطاط سنة ٦٧هـ"[٢٣]. ومن الجدير بالذكر أن عبد العزيز بن مروان جرى على عادة الخلفاء الأمويين فى بلاد الشام، من اتخاذ غير مقر له، حيث اتخذ بخلاف الفسطاط حلوان مقراً لإقامته فأنشأ بها الدور والمساجد وغير ذلك من العمائر الفخمة المحكمة البناء[٢٤].

ومن الأمور الجديرة بالاهتمام أنه إن كانت قصور الفسطاط قد تأثرت بقصور الأمويين فى بلاد الشام فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن قصور الأمويين فى بلاد الشام كقصر المشتى والطوبة والحير الغربى وغيرهم إنما شيدت على نمط حصون الجزيرة العربية أو "الآطام" التى شاعت بوجه خاص فى الحجاز[٢٥].

ولكن هل اقتصر تأثير قصور الشام فى قصور الفسطاط على الجوانب المعمارية دون الزخرفية؟ وواقع الأمر أنه رغم عدم وصول أدلة مادية أو تاريخية تؤكد هذا الأمر أو تنفيه، فليس من المستبعد أن تتأثر بعض منشآت الأمويين فى مصر- خاصة قصورهم بزخارف منشآتهم فى الشام وليس من الضرورى فى هذا الشأن أن نجنح بخيالنا تجاه تصاوير الكائنات الحية، فقد حوت قصور الأمويين فى بلاد الشام - إلى جانب ذلك- الكثير من العناصر الهندسية والنباتية الأخرى (شكل ٣٧٧)، والتى ربما كان تأثيرها أوقع من غيرها على منشآت الأمويين فى مصر. وهو ما جعل أحد العلماء يقول بأنه "لما كانت مصر قد خضعت للخلافة الأموية فقد تغلغلت فيها بطبيعة الحال روح هذه الخلافة العربية وأساليبها الفنية التى كان لها دور كبير فى تكوين التصوير المصرى فى بداية العصر الإسلامى"[٢٦].

وفيما يتعلق أيضاً بقصر عبد الله بن عمرو بن العاص، ووصف "ابن دقماق" له بأنه كان على تربيع الكعبة[٢٧]، وإذا كان هذا الوصف يوحى بأن القصر كان على هيئة بناء يرتفع وسط فناء مكشوف، كما تتوسط الكعبة صحن المسجد الحرام. فإن أحد العلماء يرى أن التفسير الأقرب إلى المنطق المعمارى لبناء الدور وتصميمها، هو أن "تربيع الكعبة" قد قصد به المسجد الحرام نفسه الذى يتكون من الصحن الأوسط المكشوف وما يحيط به من

الظلات التى أضافها عثمان بن عفان فى الجوانب الأربعة[٢٨].

وفى فترة عصر الولاة أنشئت ثانى حاضرة بمصر الإسلامية، وهى مدينة العسكر، تلك المدينة التى أنشأها العباسيون فى مصر[٢٩] عقب نجاحهم فى القضاء على الخلافة الأموية بقتلهم لآخر خلفائها مروان بن محمد سنة ١٣٢هـ.

وعلى الرغم من أن العسكر كانت مقراً رسمياً لخمسة وستين والياً حكموا مصر نائبين عن الخلفاء العباسيين. فترة تزيد عن القرن (١٣٣-٢٥٦هـ)، فمما يؤسف له أنه لم يصلنا شىء من هذه الضاحية[٣٠] -فى هذه الفترة- سواء مادياً أو تاريخياً يمكن أن يعيننا على دراسة منشآت هذه المدينة والتأثيرات الفنية عليها. غير أنه من المعتقد أن الدور العظيمة التى أنشئت فى هذه المدينة، كانت تتناسب مع مظاهر الأبهة العباسية[٣١].

وفى عهد الوالى العباسى يزيد بن عبد الله التركى (٢٤١-٢٥٠هـ)، زمن خلافة المتوكل على الله، أجريت فى سنة ٢٤٧هـ إصلاحات جوهرية فى مقياس النيل بالروضة[٣٢]. ويعنينا من أمر هذا المقياس- إلى جانب الكتابة الكوفة المسجلة عليه، والمهندس الذى قام به- ظهور عنصران هامان من عناصر العمارة الإسلامية. أولهما: العقد المدبب ذو المركزين الذى يتوج الدخلات الغائرة الأربع فى جوانب الحطة العليا من البئر (لوحة ١١٩)، وثانيهما: قواعد الأعمدة الركنية الملتصقة، والتى جاءت بهيئة كأسية أو ناقوسية الشكل (شكل ٤٣٤). ومن الجدير بالذكر أن أقدم أمثلة ظهور التاج الكأسى أو الناقوسى فى العمارة الإسلامية، وقد وجدت فى سامراء[٣٣]، وقد وصلتنا نماذج منه بقصر الجوسق الخاقانى (شكل ٤٣٥)، وفى الجامع الكبير بسامراء (٢٣٢هـ)، وذلك قبل ظهوره فى مقياس النيل بمصر سنة ٢٤٧هـ[٣٤].

ويحتوى هذا المقياس أيضاً على أقدم مثل للكتابة التسجيلية على العمائر الإسلامية فى مصر[٣٥]، وقد اتضح من خلال دراسة هذه الكتابة أن ما على الحائطين الشرقى والشمالى وجزء يسير من الحائط الغربى، تنتهى عند كلمة "كفار" ترجع إلى عهد الخليفة العباسى المتوكل (سنة ٢٤٧هـ)، وأن الكتابة على الحائطين الغربى والجنوبى والتى تبدأ بعد كلمة "كفار" أنها ترجع إلى إصلاحات أحمد بن طولون فى المقياس[٣٦] (سنة ٢٥٩هـ).

وما يعنينا من أمر هذه الكتابة المسجلة بالخط الكوفى البسيط، أنه لوحظ وجود ثمة خلاف بين الكتابة المؤرخة منها بعصر المتوكل، وتلك التى ترجع إلى عهد ابن طولون، وأن كتابة عهد المتوكل كانت أكثر جودة من كتابة عهد ابن طولون، وبينما كانت كتابة عهد ابن طولون أكثر صلة بالكتابة المصرية المحلية، فإن كتابة عهد المتوكل قد كتبت بالأسلوب العراقى الذى تميز فى هذه الفترة بالتجويد[٣٧].

أما فيما يتعلق بمهندس هذا المقياس، فقد سبقت الإشارة إلى أن جزءاً من الكتابة التى لاتزال موجودة على المقياس ترجع إلى عهد الخليفة المتوكل على الله (سنة ٢٤٧هـ)، وأن الجزء الآخر يرجع إلى أعمال أحمد بن طولون فى هذا المقياس (سنة ٢٥٩هـ). وعلى الرغم من أن كتابة عهد ابن طولون جاءت على حساب النص التسجيلى الأصلى فى عهد المتوكل، فأزالت ضمن ما أزالت اسم مهندس هذا الجامع، فمن حسن الحظ أن ابن خلكان حفظ لنا كمالة النص المندثر. وقد جاء فيه أن هذا المقياس كان "على يدى أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين"، كما جاء فيه أيضاً "وكتبه

أحمد بن محمد الحاسب"[٣٨].

ومن الجدير بالذكر أن وظيفة الحاسب التى وردت فى ها النص، كانت تعنى بالإضافة إلى العلم بالحساب والأعداد والرياضيات والفلك وقياس المساحات والسطوح، أن يكون هذا الحاسب فى نفس الوقت مهندساً، كما يكون المهندس حاسباً[٣٩].

فما هى جنسية هذا الحاسب أو المهندس الذى أوكل إليه تشييد هذا المقياس والإشراف عليه. مما لاشك فيه أنه يصعب التشكيك فيما ذكره ابن خلكان من أن مهندس هذا المقياس هو "أحمد بن محمد الحاسب"، وعلى الرغم من أنه لا يستدل من هذا الاسم على جنسيته، فإن بعض المستشرقين[٤٠]، قد حاولوا تلمس تحريف فى اسم هذا المهندس، ورد فى أقوال بعض المؤرخين، كابن الداية الذى ذكر أن اسمه هو "أحمد بن كثير الفرغانى"، وأبو صالح الأرمينى الذى ذكر أن اسمه هو "ابن كاتب الفرغانى" وأنه دفن فى كنيسة القديس "كوليوتس"، ليؤكدوا أن مهندس هذا المقياس كان من بلاد فرغانة وأنه كان قبطياً[٤١] أو مسيحياً.

وقد تصدى لمشكلة جنسية مهندس هذا المقياس العالمان "كريزويل" و "فريد شافعى". والحق أن "كريزويل" كان أميناً حين رفض أن يكون هذا المهندس من بلاد فرغانة وأن يكون قبطياً فى نفس الوقت، بالإضافة إلى أنه استبعد أنه يسمى مسيحياً باسم "أحمد"[٤٢]. وعلق "فريد شافعى" على ما ذكره "كريزويل" فى شأن مهندس المقياس، قائلاً بأن "كريزويل" يرى أن أحمد بن محمد الحاسب وأحمد بن كثير الفرغانى، هما شخص واحد، وبذلك ترك مجالاً للظن بأن ها المهندس كان فى الحقيقة من أهالى فرغانة، أو بمعنى آخر أنه لم يكن عربياً من مصر أو مصرى الأصل، بل كان فارسياً أو موطنه الأصلى فارس التى كانت تتبعها فرغانة آنذاك[٤٣].

ومن ناحية أخرى فقد أشار "فريد شافعى" إلى رواية أخرى ذكرها مؤرخ مسيحى هو "أوتيخا" فى كتاب وضعه عن تاريخ النيل فى سنة ٣٩٩هـ، ذكر أن مهندس هذا المقياس كان من العراق[٤٤]، وعلى الرغم من أهمية هذا النص فلم يعلق عليه "فريد شافعى" لا سلباً ولا إيجاباً.

وواقع الأمر أن الباحث يميل إلى ما ذهب إليه بعض العلماء من أن مهندس هذا المقياس "أحمد بن محمد الحاسب". كان عراقياً، أوفده الخليفة المتوكل لإصلاح المقياس[٤٥]، وربما يدعم هذا الرأى ما سبق ذكره أنه ظهر فيه بعض العناصر ذات الصلة الوثيقة بالعراق كالتيجان الكأسية أو الناقوسية الشكل، وذلك بالإضافة إلى أنه ثبت بما لايدع مجالاً للشك أن كتابات المقياس التى ترجع إلى عهد المتوكل، تبعد عن أسلوب الكتابة المصرية المحلية، وكتبت وفق أسلوب عراقى ظاهر[٤٦]. بل وليس من المستبعد أن يكون "أحمد بن محمد الحاسب" هو الذى كتب بنفسه تلك الكتابة، والتى ورد فى نهايتها "وكتبه أحمد ابن محمد الحاسب"[٤٧].

ب- العصر الطولوني: (٢٥٤-٢٩٢هـ)

إذا كانت الأحداث التي مرت بها مصر في عهد أحمد بن طولون قد أكدت على أنه كان محارباً وسياسياً من الطراز الأول، فإن المنشآت التي شيدها في مصر تدل أيضاً على أنه كان بناءً عظيماً يميل إلى تشييد العمائر الفخمة التي تتناسب مع أبهة مُلك قطر كمصر.

ومما لاشك فيه أن هناك عدة عوامل دفعت أحمد بن طولون نحو الاهتمام بتشييد العمائر الفخمة. لعل أهمها محاولته منافسة الخلافة العباسية التي دأبت على إضفاء طابع الفخامة في شتى منشآتها، خاصة تلك التي شيدتها في مدينة سامراء، وهي المدينة التي نشأ وترعرع بها ابن طولون، ومن ثم كانت منشآتها عالقة فيذهنه، وكان من الطبيعي أن يعمل على محاكاة بلاط العباسيين في تلك المدينة، راغباً من وراء ذلك أن تضارع منشآته في مصر - بعد أن تمتع بها باستقلال ذاتي- منشآت مدينة سامراء.

وتعد مدينة القطائع[٤٨] التي شرع ابن طولون في تشييدها سنة ٢٥٦هـ، أحد أهم المظاهر التي تؤكد اتجاه ابن طولون نحو منافسة بلاط الخلفاء العباسيين في سامراء من ناحية، كما تؤكد من ناحية أخرى على تأثره الشديد بإنشاء مدينة سامراء.

ولعل أول ما يقابلنا من أوجه التشابه بين مدينة سامراء ومدينة القطائع، هو اتفاق كلاهما في ظروف النشأة، أو في العوامل التي دفعت إلى ظهورهما إلى حيز الوجود. فإذا كان الخليفة العباسي المعتصم قد شيد مدينة سامراء سنة ٢٢١هـ، راغباً في أن يبعد جنده الأتراك عن مدينة بغداد، تجنباً لتفاقم الاضطرابات التي أثارها هؤلاء الجند بتعسفهم مع أهالي بغداد[٤٩]، فإن ابن طولون حين رغب في إنشاء مدينة القطائع، كان يهدف أيضاً إلى إبعاد جيشه غير المتجانس عن أهالي الفسطاط، ليتجنب ما يمكن حدوثه من اضطرابات بينهم، مستفيداً في ذلك من تجربة تشييد مدينة سامراء[٥٠].

ومن ناحية أخرى فقد قسم ابن طولون مدينته إلى خُطط أو قطائع، بحيث تضم كل خطة أو قطيعة منها السكان الذين تجمع بينهم رابطة العرق، أو رابطة العمل، فكان بها قطيعة للروم وأخرى للسودان،وقطيعة للبزازين ومثلها للجزارين وأخرى للفراشين، وهو ما كان عليه الحال أيضاً من قبل في مدينة سامراء. بل والأكثر من ذلك أن إطلاق اسم "القطائع " على تلك المدينة الطولونية، لم يكن غريباً على مدينة سامراء، إذ كان قد أطلق على كل أحياء هذه المدينة فيما عدا القصور الملكية أيضاً اسم "القطائع"[٥١].

ومن ناحية اخرى فيبدو أن تخطيط مدينة القطائع قد سارت أيضاً على نفس أسلوب تخطيط مدينة سامراء، إلى الحد الذى قال فيه بعض الباحثين عن مدينة القطائع "تبدو أنها مدينة عراقية التخطيط"، وربما يؤكد ذلك بشكل خاص ذلك الشارع الكبير الذى كان يصل بين قصر ابن طولون وجامعه، وقد سُمي هذا الشارع بالشارع الأعظم تشبها بالشارع الأعظم الذى كان يخترق سامراء، ويمتد إلى قصر بلكوارا وجامع أبي دلف في شمال سامراء[٥٢].

ويعد القصر المعروف باسم "قصر الميدان" من أهم المنشآت التي شيدها ابن طولون في مدينة القطائع. وعلى الرغم من أن هذا القصر قد درس بالكامل. فإنه يمكن من

استقراء مميزات الفن الطولوني بوجه عام، وانعكاس تأثير مدينة سامراء على ابن طولون. أن هذا القصر كان متأثراً في تصميمه وزخرفته بالأساليب والتقاليد المعمارية التي شيدت عليها قصور سامراء، كقصر الجوسق الخاقاني، وقصر بلكوارا، وما كان فيها من أبهاء وقاعات وأفنية وبساتين وملاعب، إلى غير ذلك من أنواع الترف والأبهة[٥٣].

ومن بين الأوصاف القليلة التي وردت في بعض المصادر التاريخية عن قصر الميدان، أنه قد احتوى على عدة أبواب كبيرة، لكل منها اسم يدل أحياناً على الجهة التي يؤدي إليها أو على نوع الخدم الذين اختصوا به[٥٤]، وهو نفس النظام الذي كان متبعاً من قبل في قصور سامراء[٥٥].

ومن الجدير بالذكر أن خمارويه بن أحمد بن طولون قد أولى عنايته بقصر أبيه فوسعه وأضاف إليه حديقة صناعية زودها بأنواع مختلفة من الأشجار، وكسا جذوع نخيلها بالنحاس المذهب، وهو أسلوب كان معروفاً في بلاد العراق[٥٦].

وإذا كانت الأدلة السابقة تكشف عن مدى تغلغل تأثير سامراء في منشآت الطولونيين المدنية، فإن الأدلة المادية التي وصلتنا من هذه المنشآت، والتي تتمثل في الدار الطولونية التي عُثر عليها في الفسطاط، بما حوته من زخارف جصية، لهي دليل شاخص على التأثير القوي والمباشر لفنون سامراء في العصر الطولوني. ولكن قبل أن نشرع في تناول تلك الدار الطولونية، وما عليها من زخارف جصية، يهمنا أن نشير إلى نوع آخر من الفنون التي يعتقد أنه لعب دوراً غير قليل في تزيين منشآت الطولونيين، وهو:

التصوير الجداري في العصر الطولوني: (الفريسكو).

على الرغم من أنه لم يصلنا شيء من التصاوير الطولونية التي يمكن من خلالها دراسة التصوير الجداري في العصر الطولوني، فإنه في حكم المؤكد أن الطولونيين قد أقبلوا على تزيين منشآتهم المدنية، بتلك التصاوير الجدارية، ويدفعنا إلى هذا الحكم أن هذا اللون من الفنون كان معروفاً في مصر منذ أقدم العصور، وظهرت منه نماذج كثيرة في العصر الفاطمي، وليس هناك مبرر لاختفائه في مصر قبل العصر الفاطمي، ثم ظهوره بعد ذلك في هذا العصر، علاوة على ذلك فإن التصاوير الجدارية شاعت إلى حد كبير في تزيين منشآت العراق- خاصة في سامراء- الوطن الأصلي لابن طولون[٥٧].

وإذا كان الفن الطولوني بوجه عام يمثل بصدق مرآة انعكست عليها فنون سامراء، فمما لاشك فيه أن التصوير الجداري الطولوني قد تأثر إلى أبعد حد بمثيله في سامراء، شأنه في ذلك شأن سائر أنواع الفنون الطولونية الأخرى[٥٨]. وربما يؤكد ذلك أن تصاوير سامراء الجصية وخاصة الآدمية منها، ظهرت بتفاصيلها منفذة على بعض الأوراق[٥٩] وقطع النسيج التي تنسب إلى العصر الطولوني[٦٠] (شكل ٤٠١)، علاوة على أنها كانت واضحة وقوية في الفن الفاطمي، وخاصة في التصاوير الجدارية كما سيتضح فيما بعد.

وعلى أية حال فمن المعتقد أيضاً أن التصاوير الجدارية الطولونية، حملت بين طياتها مظاهر التأثر بالأساليب الفنية الإيرانية والتركية، علاوة على بعض المظاهر الهلينية، نظراً لرسوخها في تصاوير سامراء، التي يعتقد أنها الموحية الأولى في التصاوير الجدارية

الطولونية.

ومن الجدير بالذكر أن المصادر التاريخية قد أفادتنا بأن خمارويه بن أحمد بن طولون عمل فى داره مجلساً، سماه "بيت الذهب". نظراً لأن جدرانه كانت مطلية كلها بالذهب واللازورد، وأنه جعل فيه على مقدار قامة ونصف صوراً بارزة فى جدرانه معمولة من الخشب، تمثل صورته وصور محظياته ومغنياته، وجعل على رؤوسهن الأكاليل من الذهب الخالص، وفى أذانهن الأجراس- الأقراط- الثقيلة الوزن، وأن تلك الصور كانت مثبته فى الجدران بمسامير، علاوة على أن أجسامهن كانت مكسوة بأشباه الثياب المصبوغة بالألوان العجيبة[٦١].

هذا وتشير بعض المصادر التاريخية إلى أن أسلوب عمل الصور- التماثيل- الخشبية كان شائع الاستعمال فى سامراء[٦٢]، بل وأنها كانت صور خشبية مسمرة[٦٣] أى بنفس أسلوب صور خمارويه الخشبية السابق وصفها. علاوة على ذلك فإن "الطبرى" حدثنا أن الخليفة المعتصم وجه سليمان بن وهب، إلى دار الأمير الإفشين بعد قتله سنة ٢٢٦هـ، ليحصى ما فى هذه الدار، فوجد ضمن ما وجد فيه تمثال إنسان من خشب عليه حلية كثيرة وجوهر وفى أذنيه حجران كبيران مشتبكان عليهما ذهب، وغير ذلك الكثير من الصور والأصنام[٦٤].

وعلى الرغم من أن "زكى محمدحسن" يرى أنه ليس من المستحيل أن تكون تماثيل أو صور دار خمارويه الخشبية، منقولة عن مثيلاتها التى حدثتنا المصادر التاريخية عن وجودها فى سامراء، فإنه استدرك ذلك قائلاً: "ولكننا نظن أننا لسنا فى حاجة إلى أن نذهب إلى هذا الحد، بينما نستطيع أن نرى النماذج التى يصح أن تكون هذه التماثيل قد أخذت عنها فى مصر الفرعونية أو القبطية"[٦٥].

وإذا كان ما ذهب إليه "زكى محمد حسن" ليس مستحيلاً، فإن الحقائق التاريخية والمادية تؤكد بما لايدع مجالاً للشك أنه رغم ما تملكه مصر من ماض حضارى وفنى عريق، فإن تأثيراتها المحلية قد توارت مستحية أمام سيل التأثيرات الفنية التى تدفقت من سامراء على الفن الطولونى[٦٦]. علاوة على ذلك فإن كان هناك ثمة إشارات تفيد بوجود تماثيل فى مصر الإسلامية قبل العصر الطولونى، فمن المعروف أن صناعة هذه التماثيل قد اضمحلت بمصر بعد الفتح العربى، أو كما ذكر بعض الباحثين "ولكن هذه الصناعة- صناعة التماثيل- أدركت العصر العربى مضمحلة، فزالت من الوجود، وحلت محلها صناعة نحت العاج على شكل دمى صغيرة"[٦٧].

الزخارف الجصية المحفورة فى العصر الطولونى:

عثرت الحفائر التى أجريت فى جزء من موقع مدينة العسكر، على جزء أو جناح من دار، تعد أقدم دار إسلامية عُثر عليها فى مصر. وقد نُسبت من غير شك إلى العصر الطولونى- أواخر القرن الثالث الهجرى- وذلك بناءً على الزخارف الجصية المثبته على جدرانها[٦٨]، ذات الصلة الوثيقة بالعصر الطولونى.

ولكن قبل الشروع فى تناول الزخارف الجصية فى هذه الدار، نود الإشارة إلى ملمحين مهمين فى هذه الدار لما لهما من صلة وثيقة بالتأثيرات الفنية الوافدة.

وأول هذين الملمحين، هو تخطيط ذلك الجناح من الدار الطولونية، والذى يتكون من إيوان أوسط وحجرتين تكتنفانه من اليمين واليسار، وتتقدم الوحدات الثلاث سقيفة مستعرضة تفتح على فناء مكشوف من خلال ثلاث فتحات(٦٩)، وأنه كان يتوسط هذا الفناء المكشوف بركة ماء (فسقية)، تكتنفها حفر كانت تملأ بالطين لغرس الشجيرات(٧٠).

ومثل هذا التخطيط السابق عُرف لأول مرة كما يرى بعض العلماء فى قصر شيرين(٧١) الذى بناه كسرى أبرويز أحد الملوك الساسانيين فى بلاد فارس (٥٩٠-٦٢٨م). ثم عُرف بعد ذلك فى العصر الإسلامى بالعراق، كما هو الحال فى قصر الأخيضر(٧٢) الذى ينسب إلى العصر العباسى. ثم شاع استعمال هذا التخطيط بكثرة فى مدينة سامراء (٢٢١-٢٨٠هـ)، كما هو الحال فى قصر بلكوارا الذى بناه الخليفة العباسى المتوكل(٧٣)، وكذلك فى بيت الخليفة(٧٤). ومن المرجح أن شيوع ظهور هذا التخطيط فى مصر إنما يُعزى إلى أحمد بن طولون الذى قضى أيام حياته الأولى فى قصور الخلفاء العباسيين فى سامراء، فتأثر بها أيما تأثر(٧٥).

أما ثانى هذين الملمحين، فهو أن جدران هذه الدار الطولونية قد بنيت بالآجر، ثم كسيت بطبقة من الجص المزخرف، وهو نفس الأسلوب الذى اتبع من قبل فى منشآت سامراء، وقد عُزى التوسع فى استعمال هذا الأسلوب المعمارى بمصر إلى ابن طولون، وأنه كان من بين ما نقله من التقاليد المعمارية السامرائية، وإن كان يؤخذ فى الاعتبار أن هذا الأسلوب كان معروفاً فى مصر قبل العصر الطولونى(٧٦).

أما وإن انتقلنا إلى الزخارف الجصية فى هذه الدار الطولونية، (اللوحتان ١٢٠، ١٢١، شكل ٤٣٦)، فلن نجد كبير عناء فى الإقرار وباطمئنان أن تلك الزخارف كانت مشابهة تمام الشبه للزخارف التى كُشف عنها فى سامراء (اللوحات ١٢٢ - ١٢٥، شكل ٤٣٧)، وذلك سواء من حيث أسلوب تنفيذها وفقاً لطرز سامراء الثالث(٧٧)، أو من حيث أشكال عناصرها الزخرفية التى تمتاز بأوراقها النباتية الكبيرة المحورة، فى هيئة خطوط منحنية وحلزونات، كما تتشابه معها أيضاً فى أنها كانت تكسو الجدران بأكملها(٧٨)، وتُحَدّدُ من نهايتها اليمنى واليسرى بترابيع على شكل الحشوات المستطيلة، ويفصل هذه الحشوات عن بقية الزخارف أشرطة بها صف من أقراص بارزة تشبه رؤوس المسامير(٧٩).

ومجمل القول أن زخارف هذه الدار الطولونية بلغت من التشابه مع الزخارف الجصية فى سامراء، إلى ذلك الحد الذى قال فيه أحد العلماء "ولولا أنها قد عُثر عليها مثبته على الجدران لتبادر إلى ذهننا أنها قد عملت فى سامراء نفسها، تبعاً لآخر ما وصل إليه طرازها الثالث من نضج!"(٨٠).

وعلى أية حال فإذا كان أمر تأثر الزخارف الجصية فى الدار الطولونية، بطراز سامراء الثالث ذى الحفر المائل أو المشطوف، يعد أمراً محسوماً، وكان إثباته فى البحث لتأكيد اصطباغ الفن المصرى فى العصر الطولنى بالمؤثرات السامرائية. فإن القضية الأولى بالمعالجة فى هذه الجزئية من الدراسة. هى مناقشة أصل ومصدر ذلك الأسلوب الزخرفى الذى تميز به طراز سامراء الثالث. وهو الحفر المائل أو المشطوف، ذلك الأسلوب الذى

ظهر على الجص والخشب فى سامراء ثم انتقل منها إلى مصر فى العصر الطولونى.

على الرغم من أن القاسم الأعظم من العلماء يرجعون أصل ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف إلى فنون قبائل السيت "Scythes" فى وسط آسيا، حيث كان هذا الأسلوب معروفاً لديهم فى الزخارف المحفورة على مواد مختلفة خاصة المعدنية منها، والتى عثر على العديد من نماذجها فى منطقة ألتاى "Altai Region"[٨١]. وأن هذا الأسلوب قد وصل إلى سامراء عن طريق الأتراك الذين انتقلوا إليها من وسط آسيا وعملوا كحرس ملكى للخلفاء العباسيين، بالإضافة إلى مشاركة بعض الصناع والفنانين الأتراك فى عمران مدينة سامراء، والذين قد جلبهم القائد التركى "أشناس" الذى عهد إليه الخليفة المعتصم بإنشاء هذه المدينة[٨٢].

إلا أن هناك اتجاهاً آخر استبعد أن يكون للسيت وفنونهم البدوية "Nomadic Art" دور فى تطور الزخارف الجصية المحفورة فى سامراء، وذهبوا إلى أن الجند الأتراك الذين جلبهم الخلفاء العباسيون من وسط آسيا لعبوا دوراً كبيراً فى الأمور السياسية والإدارية "أما الناحية الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها"[٨٣]. وقد أرجع أصحاب هذا الاتجاه فضل ازدهار الزخارف الجصية فى سامراء إلى الفرس لما يملكونه من ماض فنى مجيد أقدر على التأثير فى الفنون الإسلامية، خاصة أن أسلوب تغطية الجدران بطبقة من الجص محفور فيها رسوم مختلفة، كانت صناعة راسخة عند البارثيين والساسانيين، وقد ضربوا على ذلك مثلاً بنقوش بارزة من الجص ترجع إلى العهد الساسانى، بها موضوعات هندسية ومراوح نخيلية، وأشاروا إلى أنه "يمكن اعتبارها أصل الزخارف الجصية فى سامراء، أو خطوة أولى فى سبيل تكوينها"[٨٤].

وفكرة اشتقاق زخارف سامراء الجصية من أصول فارسية يعزز ما ذهب إليه بعض العلماء، من أن نشأة وتطور زخارف سامراء الجصية قد تمت فى البيئة المحلية، مؤكدين على أن العناصر والظواهر المختلفة الخاصة بهذه الزخارف "تشعرنا بأن العوامل المحلية كانت تعمل فى قوة ليس من المنطق ولا الإنصاف أن نتجاهلها، وأن نرجح عليها عوامل أجنبية يُحتمل مجيئُها مع أقوام من الترك من أواسط آسيا" كما ذهب أصحاب الاتجاه الأول[٨٥]. السابق الإشارة إليه. بل والأكثر من ذلك أن مؤيدى التطور المحلى لزخارف سامراء الجصية يرون أن ظاهرة القطع المائل أو المشطوف التى كانت أهم خصائص طراز سامراء الثالث- ونسب أصحاب الاتجاه الأول ظهورها فى سامراء إلى الترك- يرون أن ظهورها قد بدأ فى بعض عناصر الطراز الأول، ثم عاد ليصبح من أهم مميزات الطراز الثالث. بل ويؤكدون على أن هذه الظاهرة ليست بالجديدة فى العصر الإسلامى، وأنها قد وجدت قبل ذلك فى عناصرزخرفية قريبة من الطراز الأول، كُشف عنها فى حفائر مدينة الحيرة. ودلت الأبحاث الأولية على أن هذه العناصر تسبق إنشاء سامراء[٨٦].

ومما لاشك فيه أن وجود دور للفنون الفارسية أو المحلية فى نشأة وتطور زخارف سامراء الجصية، أمر وارد بل وطبيعى، إذ ليس من المعقول أن تنشأ زخارف سامراء الجصية بمعزل عن فنون العراق السابقة على عهد سامراء. ولكن هذا لايعطينا الحق فى أن ننكر دور

الترك في هذا المجال، خاصة فيما يتعلق بالطراز الثالث من طرز سامراء.

وربما يدعم الاتجاه في وجود دور لأتراك وسط آسيا في ظهور طراز سامراء الثالث، ما ذهب إليه بعض العلماء، من أن تقنية الحفر وأسلوب الزخارف فيه، تكشف عن مميزات جديدة لم تكن معروفة في فنون الشرق الأدنى في القرن الثالث الهجري/ ٩م. مؤكدين على أن هذا الحفر المعروف باسم "الحفر المائل أو المشطوف" لم يكن معروفاً لا في الفن الساساني ولا في الفن المسيحي المبكر، بينما كان معروفاً في الفن السيتي بمنطقة آسيا الوسطى، ليس في زخارف تحفهم الخشبية والعظمية فحسب، بل وأيضاً في زخارف تحفهم البرونزية والذهبية[٨٧].

علاوة على ما سبق فإن العديد من العناصر الزخرفية التي ظهرت في طراز سامراء الثالث، لم تكن معروفة في فنون ما قبل العصر الإسلامي لا في سوريا أو العراق أو بلاد فارس، وكانت معروفة في آسيا الوسطى، ومن ذلك على سبيل المثال الزخارف النباتية ذات الهيئة الهندسية، والتي اعتبرت تأثيراً من آسيا الوسطى على سامراء، حيث تُرى على الرسوم الجدارية والتحف الخشبية التي عُثر عليها في "Chotscho" عاصمة الأتراك الأويغوريين "Turkish Uighurs" بمنطقة التركستان الصينية "Chinese Turkestan"، وترجع إلى القرنين الثامن والتاسع الميلادي[٨٨].

وعلى أية حال فمسألة وجود صلة وثيقة بين بعض العناصر الزخرفية التي ظهرت في سامراء، ومثيلاتها لدى الأتراك في آسيا الوسطى، أمر نادى به كثير من العلماء والباحثين[٨٩]، وقد فُسر ظهور هذه العناصر التركية في سامراء إلى مساهمة بعض الفنانين والصناع الأتراك الذين جُلبوا من أواسط آسيا للعمل في إنشاء مدينة سامراء[٩٠]. وعلى الرغم من أن "هرتسفلد" قد أشار إلى وجود علاقة بين بعض الوحدات الزخرفية وتفاصيلها في زخارف سامراء الخشبية والجصية، مع زخارف تركية عُثر عليها في منطقة طرفان بالتركستان الشرقية[٩١]، وفي أماكن أخرى بوسط آسيا[٩٢]. فقد ذكر "إن مسألة قيام علاقة مباشرة بين فن زخرفة سامراء، وفن زخرفة طورفان لَقضية مبهمة، وليست أوجه الشبه القائمة بين الفنين من ذلك النمط الذي يشترط وجود علاقة مباشرة. لذا تتكامل أمامنا صورة توحي بأن الفرعين نابعان من جذر واحد، أي أنَّ منبع كليهما من الفن الاغريقي- البكتري"[٩٣].

وأياً ما كان الإبهام في العلاقة المشتركة بين زخارف سامراء وزخارف طرفان، فإن الأدلة التي سيقت مسبقة، تؤكد على الصلة الوثيقة بين طراز سامراء الثالث- من حيث أسلوب الحفر المائل أو المشطوف بالإضافة إلى بعض الوحدات الزخرفية فيه- مع فنون الأتراك في آسيا الوسطى، وربما يدعم تلك الصلة وجود ثمة تأثيرات تركية أخرى ظهرت في مدينة سامراء، ومنها على سبيل المثال تلك التأثيرات التي ظهرتْ في الرسوم الجدارية[٩٤].

وعلى أية حال فإن الباحث لايخفي ميله إلى الاعتقاد فيما ذهب إليه كثير من العلماء من أتراك وسط آسيا قد ورثوا الفن السيتي الذي ازدهر في آسيا الوسطى حتى

حوالى القرن الأول الميلادى، ثم قام هؤلاء الأتراك بنقله إلى سامراء فتجلى على وجه الخصوص فى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف وفي بعض الوحدات الزخرفية التى ظهرت فى طراز سامراء الثالث. ولكن ليس من الضرورى أن نذهب إلى ما ذهب إليه فون لوكوك "Von Le Coq" بأن التقدم والازدهار الذى آلت إليه الفنون فى مصر فى عهد ابن طولون، إنما يرجع إلى أن ابن طولون لم يكن من الأتراك المتوحشين بل كان من القبائل الهندية الأوربية "الآرية" التى غلبت عليها الصبغة التركية وكانت وريثة للفن السيتى الذى ازدهر فى وسط آسيا[٩٥]. وينبع ما ذهب إليه الباحث ليس كما يرى بعض العلماء أنه من غير المحتمل أن يدعى ابن طولون أنه كان وريثاً عن بلاده الصحراوية القاحلة فنوناً حضرية زاهرة، كفنون مصر فى العصر الطولونى[٩٦]. بل يعتقد أن التأثير التركى على الفن الطولونى لم يكن أبداً تأثيراً مباشراً من أتراك آسيا الوسطى. بل إنه كان عن طريق سامراء. وفى نفس الوقت يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن وسط آسيا لم تكن مجدبة من الناحية الفنية، بدليل أن للسيت فنوناً قد ازدهرت، وأثرت فى فنون غيرها من الأمم- كما سنرى فيما بعد- علاوة على ذلك فيبدو أنه من الصعب الاعتقاد بأن أتراك وسط آسيا، قد خلوا من فنون وثقافات خاصة بهم، كان لها تأثيرها على غيرها من الأمم[٩٧].

ولكن ربما يضعف حلقة الاتصال بين الفن السيتى وفنون سامراء، أن السيتيين قد اختفوا قبل العصر المسيحى[٩٨]، وأن فنون سامراء ظهرت فى القرن التاسع الميلادى/ ٣هـ، ومن ثم فهناك هوة تاريخية تصل إلى حوالى ألف عام، بين فنون سامراء والفن السيتى. على أن ذلك لايمكن أن يتخذ منه ذريعة بإنكار رد بعض المظاهر الفنية السامرائية إلى فنون هؤلاء السيت. إذ من الثابت أنه على الرغم من أن السيتيين كانوا أول من استعمل أسلوب الحفر المائل أو المشطوف، فهم بالتأكيد ليسوا آخر من استعملوه قبل العصر الإسلامى[٩٩].

فمن المعروف أن قبائل السيت البدوية سكنوا شمال غربى آسيا وتوغلوا فى أوربا لبضعة قرون، وأن فنونهم قد ظهر تأثيرها فى فنون الأمم المحيطة بهم، فأخذت عنهم اسكنديناوة وبريطانيا الموضوعات الزخرفية الحيوانية التى نجدها فى الفنون الإيرلندية القديمة وفى القبور الإنجليزية السكسونية[١٠٠]. وعلاوة على ذلك فإن أسلوبهم الخاص فى الحفر المائل أو المشطوف بقى فترة طويلة فى أوربا، خاصة فى الأماكن التى لم يستطع الرومان السيطرة عليها مثل أيرلندا واسكتلندا وألمانيا[١٠١]. وإذا أضفنا إلى ذلك أن الحفائر الأثرية كشفت فى وسط آسيا وفى وسط وشرق أوربا عن العديد من التحف، التى تنسب إلى ما بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين، وتتشابه مع زخارف سامراء الجصية ليس فى أسلوب الحفر المائل أو المشطوف فحسب بل وأيضاً فى تصميمات زخارفها، لأدركنا أن فنون السيت قد كتب لها الاستمرارية فى كثير من المناطق- فى آسيا وأوربا- حتى أدركت عصر سامراء فى القرن الثالث الهجرى/٩م[١٠٢].

ومن النقاط الجوهرية التى تود الدراسة لفت الأنظار إليها، هى تلك العلاقة التى جمعت ما بين فنون وسط آسيا من ناحية وفنون سامراء وفنون أوربا من ناحية أخرى.

وقد سبقت الإشارة إلى أنه كُشف في وسط آسيا وفي شرقي ووسط أوربا عن العديد من التحف التي ترجع إلى ما بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين، وتبين من زخارفها أنها تتشابه سواء في تصميماتها أو أسلوب حفرها المائل أو المشطوف مع زخارف سامراء التي ترجع إلى القرن الثالث الهجري/٩م.

وتفصيل العلاقة ما بين فنون وسط آسيا وأوربا وسامراء، اتضحت حينما كُشف في قبور الأتراك البدو أو الرحل "Nomad Turk" بمناطق مختلفة شمالي وجنوبي جبال التاي، عن كميات كبيرة من التحف المعدنية كالسكاكين والفئوس، وقطع مختلفة من حلي زينة الخيول، بالإضافة إلى تحف ذهبية وفضية وبرونزية، دلت زخارفها أنها ذات صلة قوية مع بعض العناصر الزخرفية التي تزين تحفاً مجرية[١٠٣]"Hungarian Objects" معاصرة لها، ومن ذلك على سبيل المثال المروحة النخيلية ذات الخمس بتلات "Five- Petalled Palmette" وهو نوع من المراوح النخيلية لم يظهر لا في الزخارف الساسانية ولا الأموية، ولكن ظهر أخيراً في سامراء[١٠٤].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد لوحظ أن هناك العديد من التصميمات والعناصر الزخرفية التركية، التي استعملت في أوربا كالمجر، وتنسب إلى الفترة الممتدة ما بين القرنين الرابع والثامن الميلاديين. كما كشفت الحفائر الأثرية التي أجريت في مناطق المجريين البدو الرحل، وكذلك في قبور السلاف[١٠٥]"Slav"، والتي تنسب إلى ما بين القرنين الخامس والعاشر الميلاديين، عن كمية كبيرة من التحف المعدنية المزخرفة، والتي يبين أغلبها لفائف وعناصر نباتية، بالإضافة إلى تصميمات تصويرية "Figural designs"، وعدد كبير من هذه التصميمات مشابه جداً لطراز سامراء الثالث، سواء في الناحية التقنية أو الزخرفية. فعلى سبيل المثال وصلتنا تحفة معدنية من قبر سلافي تنسب إلى النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي، عليها تصميم زخرفي قوامه لفائف ومراوح نخيلية (شكل ٤٣٨)، مشابه إلى حد كبير في تصميمها لبعض العناصر الزخرفية التي ظهرت في طراز سامراء الثالث (شكل٤٣٩). كما وصلتنا تحفة برونزية سلافية، تنسب إلى القرن السابع الميلادي، عليها لفائف (شكل ٤٤٠)، مطابقة للفائف ظهرت في طراز سامراء الثالث (شكل٤٤١). وبالإضافة إلى ذلك فقد وصلتنا تحفة مجرية تنسب إلى القرن العاشر الميلادي، تمثل إبزيماً من العظم عليه زخارف محفورة قوامها أشكال نباتية (شكل ٤٤٢)، تتشابه في تصميمها مع زخارف مماثلة وصلتنا منفذة على الجص في سامراء[١٠٦](الشكلان ٤٤٣، ٤٤٤).

ويتضح مما سبق أن هناك علاقة وثيقة بين زخارف طراز سامراء الثالث وزخارف بعض التحف المجرية والسلافية، وربما يمكن تفسير ذلك بأن المنبع الأساسي لتلك الزخارف هي فنون الترك في وسط آسيا، وغني عن البيان أن هؤلاء الأتراك كانوا على صلة وثيقة في فترات قديمة مع كثير من مناطق أوربا وخاصة المناطق الشرقية والوسطى منها، كما كان للأتراك أيضاً علاقات قوية ومتينة مع الخلافة العباسية في عصر سامراء.

ونظراً إلى أن طراز سامراء الثالث قد انتقل من سامراء إلى مصر في العصر الطولوني، وتشابه زخارف هذا الطراز مع زخارف بعض التحف المجرية والسلافية، فمن

الطبيعى أن تكون هناك علاقة أيضا بين زخارف طراز سامراء الثالث فى مصر الطولونية مع زخارف تلك التحف المجرية والسلافية. ونعطى على ذلك مثلا بحشوة خشبية طولونية (لوحة ٥٤) عليها زخارف من طراز سامراء الثالث. وكذلك زخارف الحشوة السفلى على يسار المحراب الجصى المكتشف فى الدار الطولونية (لوحة١٢١). فإذا كانت زخارف المروحة النخيلية فى كلا النموذجين الطولونيين السابقين تتشابه مع مثيلاتها فى زخارف سامراء الجصية (شكل ٤٤٣)، فهى أيضا تتماثل مع نفس العنصر الذى ظهر محفورا على الإبزيم المجرى (شكل٤٤٢).

ومن ناحية أخرى فقد لعبت التصميمات التصويرية القائمة على أشكال الرؤوس الآدمية والحيوانية والطيور، دورا كبيرا فى زخارف الفنون البدوية "Nomadic Decorative Art" بأوربا خلال عصر الهجرات[١٠٧]"Migration Period" (٦-١٠م). ومن بين العناصر التى استخدمت لديهم بكثرة رأس النسر إما فى هيئة مفردة أو مزدوجة، وظهر بوجه خاص فى حلى خيولهم، وفى زخارف مقتنياتهم الشخصية، مثل بعض أبازيم الأحزمة المعدنية (الشكلان ٤٤٥، ٤٤٦)، التى ترجع إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين، ومثل ذلك العنصر الزخرفى لم يظهر فى منطقة الشرق الأوسط قبل عصر سامراء، بينما وجد فى زخارف سامراء الجصية (الشكلان ٤٤٧، ٤٤٨)، بهيئة مماثلة جدا لما ظهر عليه فى الفن البدوى[١٠٨].

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مصر فى العصر الطولونى حشوة خشبية عليها زخارف من طراز سامراء الثالث (لوحة ٥٩)، وهى تبين نفس فكرة الزخرفة القائمة على تمثيل رؤوس الطيور، وهى تتماثل مع النماذج السامرائية (الشكلان ٤٤٧، ٤٤٨)، والبدوية (الشكلان ٤٤٥، ٤٤٦)، فى موضوعها وتصميمها وهيئة رأسى الطائرين المتدابرين.

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كان الوجه الآدمى "Human Face" شائع التمثيل بصورة كبيرة فى زخارف البدو، ويبدو أنه مشتق فى الأصل من الفن السلتى[١٠٩]"Celtic Art"، حيث ظهر لديهم فى هيئة طبيعية (الشكلان ٤٤٩أ، ب)، أو متأنقة (الأشكال ٤٤٩جـ-ط)، أو فى هيئة لفائف (شكل ٤٥٠)، أو هيئة أشرطة (شكل ٤٥١). ونجد نفس هيئة هذه الوجوه ممثلة فى الفن البدوى فى نماذج ترجع إلى الفترة الواقعة ما بين القرنين الخامس والسابع الميلاديين (الأشكال ٤٥٢أ - ط). وعنصر الوجه الآدمى هذا لم يظهر لا فى الفن الساسانى ولا السورى قبل الإسلام، ولا فى الفن الأموى، بينما ظهر بشكل جلى فى زخارف طراز سامراء الثالث (الأشكال ٤٥٣ أ - د، ٤٥٤) وفى هيئة مماثلة لما ظهر فى الفن البدوى[١١٠].

ولكن هل ظهرت مثل هذه الوجوه- التى شاع تمثيلها فى الفن البدوى، ثم فى طراز سامراء الثالث- ممثلة على نماذج بمصر فى العصر الطولونى؟ وواقع الأمر إن الأدلة المتوافرة لدى الباحث من زخارف طراز سامراء الثالث فى مصر لاتشير إلى وجود تلك الظاهرة الزخرفية فى مصر، ولكن فى ضوء فهم علاقة التأثيرات الفنية السامرائية على مصر فى العصر الطولونى، فمن غير المستبعد أن تنتقل تلك الظاهرة الزخرفية أيضا من سامراء

الى مصر. وربما يدفعنا الى هذا الاعتقاد، أن الحشوة الخشبية الطولونية السابق الإشارة اليها (لوحة ٥٩)- والمنفذة بحسب طراز سامراء الثالث إن كان قد أشير إلى ظهور رأسي طائرين متدابرين فيها، فإن الشكل بوجه عام يمثل رأس أسد. على الرغم من تحويره- وهي سمة من سمات الوجوه في سامراء- فيتبين منه معرفة الأسد وعيناه وأنفه وفمه بل وشاربه أيضاً، مما يعني أن أشكال الوجوه لم تكن بعيدة التمثيل في الفن الطولوني بمصر.

ومن ناحية أخرى فإن العديد من الوحدات الزخرفية التي ظهرت في طراز سامراء الثالث ، والتي تمتاز بهيئتها الهندسية الشكل (الأشكال ٤٥٥أ - د)، جاءت مشابهة لزخارف بعض الأساور المعدنية التي عُثر عليها في بعض مقابر البدو المجر (الأشكال ٤٥٦ أ- د) وتنسب إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والتاسع الميلاديين[111].

ومرة أخرى فإن نفس هيئة هذه الوحدات الزخرفية التي وجدت في المجر وفي طراز سامراء الثالث، نجدها ممثلة بصورة مشابهة تماماً على إحدى التحف الخشبية الطولونية (لوحة ٥٢)، التي سبق الإشارة إلى أنها تكاد تكون نسخة مطابقة لزخارف حشوة خشبية عُثر عليها في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء[112](شكل ٢٩١).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد لوحظ أن أشكال زخارف طراز سامراء الثالث كانت على هيئة الدلايات الدائرية أو البيضاوية الشكل، والتي نجدها ممثلة على الجص في سامراء (الأشكال ٤٥٧أ - جـ)، وعلى الخشب (الأشكال ٤٥٨ أ- جـ)، وتعزو أشكالها إلى تقليد الحلي الشخصية، وربما يدعم ذلك ما سبقت الإشارة إليه من تشابه بعض زخارف طراز سامراء مع أشكال بعض الأساور المجرية[113].

ومن الجدير بالذكر أن هيئة هذه الدلايات الدائرية أو البيضاوية الشكل كانت شائعة التمثيل في زخارف طراز سامراء الثالث بمصر في العصر الطولوني سواء على الخشب (اللوحات ٥٢- ٥٥) أو الجص (لوحة ١٢٠، شكل ٤٣٦)، وهي تكاد تكون مطابقة لمثيلاتها في سامراء.

وبعد ما تقدم وفي ضوء ما سبقت الإشارة إليه من تفرد طراز سامراء الثالث بعناصر زخرفية لم تكن مألوفة في زخارف الشرق الأوسط قبل عصر سامراء- ويمكن البحث عنها في زخارف حلي أتراك وسط آسيا، بالإضافة إلى أن أسلوب الحفر المائل أو المشطوف الذي كان أهم خصائص طراز سامراء الثالث، كان معروفاً أيضاً في التحف المعدنية لأتراك وسط آسيا- يمكن الإقرار وباطمئنان أن طراز سامراء الثالث سواء في أسلوبه التقني أو عناصره الزخرفية، قد خرج من عباءة هؤلاء الأتراك ورثة الفن السيتي الذي ازدهر في وسط آسيا، ووصل إشعاعة إلى مناطق مختلفة من أوربا -كما سبقت الإشارة- ثم وصل عن طريق الأتراك إلى سامراء ومنه انتشر إلى سائر الولايات الإسلامية كمصر في العصر الطولوني. ويجب ألا نندهش من أن فنون السيت الذين اختفوا قبل العصر المسيحي، تظهر في فنون سامراء خلال القرن الثالث الهجري/ ٩م، فقد سبقت الإشارة إلى أن هذا الفن كُتب له الاستمرارية لقرون عديدة في وسط آسيا وفي مناطق مختلفة من أوربا.

ومن الجدير بالذكر أنه وصلتنا حشوة خشبية، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي

بالقاهرة[114]، عُثر عليها في حفائر الفسطاط، وهي تحتوى على زخرفة قوامها أسدٌ يفترس إيلاً في حركة، بها عنف ودقة وقوة التعبير، وصفها بعض العلماء بأنها تذكرنا برسوم التحف المعدنية في الفن السيتي، فإذا كانت زخارف هذه التحفة التي تنسب إلى مصر في القرن الرابع الهجرى/١٠م[115]، تذكرنا بالفن السيتي، فإن فنون الترك في وسط آسيا، وفنون سامراء التي زخمت بالعناصر التركية، لابد أن تذكرنا بشكل أكثر قوة بفنون هؤلاء السيت.

جـ- العصر الفاطمي : (٣٥٨-٥٦٧هـ)

كان الفاطميون في بلاد المغرب يتطلعون إلى ذلك اليوم الذي يتمكنون فيه من الاستيلاء على مصر، وتحقيقاً لرغبتهم تلك أرسلوا حملاتهم المتتالية على مصر، حتى كان لهم ما رغبوا حين أرسل الخليفة المعز لدين الله قواته تحت إمرة القائد جوهر الكاتب.

وبنجاح جوهر الكاتب في دخول مدينة مصر- الفسطاط- يوم الثلاثاء الموافق ١٧ من شعبان سنة ٣٥٨هـ، باتت البلاد خاضعة لحكم الفاطميين. على أن جوهراً لم يحط برحاله في مدينة الفسطاط، إذ كان مزوداً بتعليمات واضحة من المعز لدين الله عن الموقع الذي سيستقر فيه بقواته، ومن ثم واصل السير بقواته عقب زوال الشمس "الى المناخ[116] الذى رسم له المعز موضع القاهرة"[117].

وفي الليلة التي أناخ فيها جوهر بقواته في موضع القاهرة[118] وهي ليلة الأربعاء ١٨ من شعبان سنة ٣٥٨هـ، حفر أساس القصر الشرقي الكبير "القصر المعزى"، وهو القصر الذي أمره بتشييده مولاه المعز لدين الله، بل قيل إن المعز "ألقى إليه ترتيبه فوضعه- أي جوهر- على الترتيب الذي رسمه له"[119]. وحين أصبح جوهر وجد في أساس القصر أزورارات غير مُعتدلة لم تعجبه فأُشير عليه بأن يعدلها، فرفض ذلك وقال: "قد حُفر في ليلة مباركة وساعة سعيدة فتركه على حاله"[120].

ومن ناحية أخرى أشار المقريزى إلى أن أساس سُور القاهرة قد وضعه جوهر في نفس توقيت وضع أساس القصر الشرقي الكبير، إذ ذكر "وكان ابتداء وضعه- أي أساس القصر- مع وضع أساس سور القاهرة في ليلة الأربعاء الثامن عشر مِنْ شعبان سنة ثمان وخمسين وثلثمائة"[121].

وتؤكد الإشارات السابقة على أن جوهراً وفد من بلاد المغرب مزوداً بتوصيات وتوجيهات من المعز لدين الله؛ تتعلق بتلك المدينة الجديدة المنتظر أن تكون مقراً للخلافة الفاطمية، وقد شملت تلك التوجيهات اختيار موقع المدينة[122] وتخطيطها[123]، بل وليس من المستبعد أن يكون جوهر قد قام بنفسه بوضع تصميم مدينة القاهرة[124].

وإذا كانت المصادر التاريخية قد أكدت على أن المعز هو الذي وضع رسم القصر الشرقي[125]، فهناك ثمة إشارة تفيد أنه وضع أيضاً جميع تصميمات مباني القصور التي أنشأها جوهر في مدينة القاهرة[126].

وربما يمكن أن يستنتج أيضاً من التوقيت الذي أنشئت فيه مدينة القاهرة- أو على وجه التحديد وضع أساس بعض منشآتها- أن الحملة التي صحبها جوهر من المغرب، للاستيلاء على مصر، كانت تضم فيمن شملت العديد من الفنانين والمعماريين، وهو أمر

أشارت إليه الدراسة من قبل(١٢٧)، ويؤكده أن جوهراً وضع أساس تلك المنشآت في نفس الليلة التي أناخ فيها بموضع القاهرة، ومن المستبعد أن يبحث في هذا التوقيت- الضيق- عن فنانين من أهل البلاد يقومون بأداء تلك الأعمال.

وإذا كان الفاطميون في بلاد المغرب قد تمرسوا على إنشاء المدن(١٢٨)، التي احتوت على العديد من أنواع المنشآت المعمارية. فمن المتوقع أن روح مدنهم تلك سوف ينعكس أثرها على مدينة القاهرة ومنشآتها.

وهناك العديد من الجوانب التي تؤكد ما ذهبت إليه الدراسة، ومن بينها تلك الاجراءات التي اتخذها جوهر حين أنشأ هذه المدينة، إذ أنه قرر أن يضطلع كل أمير من أمراء جيشه بجانب من جوانب المدينة الجديدة وأن يقوم بالإشراف على بنائه، وذلك وفقاً لتعليمات المعز لدين الله، وأن تسمى كل حارة باسم مقدمها، أو الطائفة التي نزلت بها(١٢٩) قادمة من بلاد المغرب. وقد اختطت كل قبيلة من هذه القبائل المغربية خطة لها، فكانت بهذه المدينة خطة لزويلة وخطة لكتامة وخطة للبرقية وغيرها، بالإضافة إلى خطط لبعض الطوائف المغربية كخطة الجودرية(١٣٠) وغيرها.

وربما يتضح أثر المغرب في هذه المدينة الجديدة، أن معظم أسماء منشآتها وخططها كان لها ما يناظرها في منشآت الفاطميين ببلاد المغرب، ومن ذلك على سبيل المثال، أنه بعد أن أنشأ جوهر السور حول منشآت القصور الفاطمية سمى هذه المدينة باسم "المنصورية"(١٣١). وذلك تيمناً باسم مدينة المنصورية التي كان قد شيدها الخليفة الفاطمي المنصور بالله والد المعز خارج القيروان سنة ٣٣٧هـ(١٣٢). وأن مدينة الفاطميين التي شيدوها في مصر ظلت تحمل اسم "المنصورية" لمدة أربع سنوات، إلى أن قدم المعز إليها سنة ٣٦٢هـ، فأطلق عليها اسم "القاهرة"(١٣٣).

ويذكر "كريزويل" أن "كاي- Kay" أدهشه التوافق بين اسم المنصورية في مصر والمنصورية في إفريقية، ولاحظ أن إنشاء هذه المدينة في مصر منعزلة ومحصنة بهذا الشكل، يتفق مع عادة الفاطميين التي انتهجوها من قبل، ويرى أن مدينة المنصورية بإفريقية كانت بلاشك هي النموذج الذي احتذته مدينة المنصورية بمصر أو القاهرة(١٣٤).

ومن ناحية اخرى فقد لوحظ أن بابين من أبواب القاهرة أطلق عليهما اسمي باب زويلة وباب الفتوح، وهما الاسمان اللذان كانا قد أطلقا من قبل على بابين من أبواب مدينة المنصورية بالقيروان(١٣٥).

وعلى الرغم من وجود تشابه بين مدينة المنصورية بإفريقية ومدينة القاهرة، فيلاحظ أن هناك اختلافاً جوهرياً بين سوري المدينتين، إذ كان سور المنصورية- كما أخبرنا المقدسي- ذا شكل دائري على هيئة سور مدينة بغداد، وكان مبنياً بالآجر الموصول بالجير(١٣٦). أما سور جوهر حول القاهرة فكان على هيئة مستطيل غير منتظم الأبعاد، وكان مبنياً من كتل ضخمة من الطوب اللبن(١٣٧).

ومن الجدير بالذكر أن المقريزي حدثنا أنه عاين بنفسه في سنة ٨٠٣هـ جزءاً من سور جوهر المبني بالطوب اللبن، وتعجب من كبر حجم لبناتها، وكانت اللبنة منها تتكون

من ذراع في ثلثي ذراع. وأن عرض جدار هذا السور كان يبلغ من السعةبحيث يمر عليه فارسان جنباً إلى جنب[١٣٨]، هذا الوصف قريب مما ذكره ياقوت الحموى عن سور مدينة المهدية عاصمة الفاطميين الأولى بإفريقية، حيث ذكر أنه كان لها سور عال محكم كأعظم ما يكون يمشي عليه فارسان[١٣٩].

وعلى أية حال فهناك العديد من التفصيلات الأخرى التي تؤكد أن هناك توافقاً بين مدينة القاهرة من ناحية ومدينتي المهدية والمنصورية بإفريقية من ناحية أخرى، منها على سبيل المثال أن الفاطميين شيدوا بالقاهرة قصرين: أحدهما الشرقى الكبير وهو قصر المعز لدين الله، والآخر هو القصر الغربي الصغير وهو قصر ابنه العزيز بالله. وكان هذان القصران يطلان على بعضهما، ويفصلهما ميدان[١٤٠]، وهما بذلك يشبهان وضع القصرين اللذين أنشأهما بالمهدية الخليفة عبيد الله وابنه أبو القاسم. حيث كان أحدهما شرقي والآخر غربي ويطلان على بعضهما ويفصلهما ميدان[١٤١].

وعلاوة على ذلك فقد أنشئت مدينة القاهرة فى أول أمرها لتكون مدينة ملكية يتحصن بها الخليفة الفاطمي وحاشيته[١٤٢]، بينما عامة الناس كانت تسكن بمدينة الفسطاط، وعلاقة هذه المدينة الناشئة- القاهرة- بتلك المدينة العتيقة- الفسطاط- تذكرنا بنفس العلاقة التى كانت فى إفريقية بين مدينة المنصورية التى أنشئت خارج القيروان[١٤٣].

وإذا كان أمر تأثر مدينة القاهرة بمدن الفاطميين التى أنشأوها فى بلاد المغرب، واقع لاشك، وهو ما سوف يتضح على وجه الخصوص حين تناول التفاصيل المعمارية والزخرفية بمنشآت الفاطميين بالقاهرة[١٤٤]. فليس من المستبعد أن ينقل الفاطميون معهم من بلاد المغرب إلى مصر ثمة تأثيرات فنية أخرى. وفدت من بعض الجهات إلى بلاد المغرب، إذ من المعروف أن قصور الفاطميين فى بلاد المغرب قد حوت العديد من المظاهر الفنية العراقية المتصلة إلى حد كبير بالفنون الإيرانية[١٤٥]، كما تأثروا أيضاً ببعض المظاهر الفنية الأموية الأندلسية[١٤٦].

ومن الأمور الملفتة للنظر أن المؤرخ الإنجليزى "بتلر" كما سبق أن نسب اختطاط وبناء مدينة الفسطاط إلى القبط[١٤٧] فإنه يعود من جديد ليؤكد أن مدينة القاهرة وما فيها من مساجد فخمة، إنما كانت بناءً وزخرفة من صناعة المصريين- يقصد القبط- الذين نبغوا فى هذه الصناعة بما وزثوه كابراً عن كابر فى الفن عن الإسكندرية القديمة[١٤٨]، وهو قول لاشك يفتقر إلى الأدلة المادية والتاريخية.

أما وإن حاولنا تتبع مظاهر التأثيرات الفنية فى منشآت الفاطميين المدنية، فمما يؤسف له أن ما وصلنا من هذه المنشآت شيء يسير ونادر، وإذا كان ما ورد فى ثنايا المصادر التاريخية والأدبية يعطينا فكرة - وإن كانت غير كاملة- عن هذه المنشآت وزخارفها، إلا أن استخلاص جوانب التأثيرات الفنية عليها كان من الصعوبة بمكان، ومع ذلك فسوف تحاول الدراسة تتبع ما ورد فى المصادر- خاصة الأدبية منها- من وصف لبعض هذه المنشآت. لعله يعيننا على سد جانب من جوانب النقص فى دراسة التأثيرات الفنية الوافدة.

القصور الفاطمية:

نظم الأمير الفاطمي تميم بن المعز لدين الله[149] (ت٣٧٥هـ)، عدة قصائد وصف فيها ما كانت عليه بعض قصور الفاطميين من أبهة وجمال. ومن تلك القصور التى وصفها: القصر الشرقى الكبير وهو قصر المعز لدين الله، والقصر الغربى الصغير وهو قصر العزيز بالله، وقصر المعشوق وهو قصر ذلك الأمير الشاعر. ورغم ما فى وصف هذه القصور من أهمية بالنسبة للدراسات الآثارية[150]، فلن تقف الدراسة إلا عند جانب واحد منها، وهى تلك الفوارات أو الفسقيات التى حوتها حدائق وساحات هذه القصور، وتفنن شاعرنا فى وصف إحداها، وقد تدفق منها الماء يشبه عند خروجه إلى أعلى السيوف اللامعة البراقة وعندما تعود هذه المياه منكسرة إلى أسفل تشبه الهودج[151].

كما قام الرحالة الفارسى ناصر خسرو بوصف للقصر الشرقى الكبير، وذلك بعد أن رآه أثناء زيارته لمصر سنة ٤٤٠هـ فى خلافة المستنصر بالله، وذكر أنه كان يتكون من اثنى عشر جناحاً، أبنيتها مربعة الشكل، وكلها متصلة ببعضها، وكلما دخل جناحاً منها وجده أحسن من سابقه، وأن مساحة كل واحد منها يبلغ مائة ذراع فى مائة، عدا واحداً كانت مساحته ستين ذراعاً فى ستين، وقد كان بهذا الأخير تخت[152] يشغل عرضه بتمامه وعلوم أربعة أذرع، وهو مغطى بالذهب من جهاته الثلاث، وعليه صور "المصطاد" والميدان وغيرهما، كما أن عليه كتابة جميلة، وأن كل ما فى هذا الحرم من الفرش والطرح من الديباج الرومى والبقلمون، نُسجت على قدر كل موضع تشغله. وحول هذا التخت درابزين من الذهب المشبك، يفوق حد الوصف ومن خلف التخت بجانب الحائط درجات من فضة[153].

وقد حاول "فريد شافعى" وضع صورة تقريبية للقصر الشرقى الكبير بناءً على ما ذكره هذا الرحالة الفارسى، وذكر أن هذا القصر وفق الوصف السابق كان يتكون من اثنتى عشرة بناية شامخة كل منها يعد قصراً يتكون من الفناء الأوسط التقليدى وحوله الإيوانات، ووحدات الجلوس والمعيشة والخدمات ومستودعات المؤن وخزائن السلاح والمفروشات والملابس والتحف والمجوهرات إلى غير ذلك من لوازم الملك، وأن الفناء والإيوانات كان يتوسطها النافورات وقنوات وأحواض الماء والزهور، وكانت القاعات والوحدات السكنية غنية بالأثاث الفاخر والستائر والأبسطة والسجاجيد الثمينة، وكانت جدرانها مزدانة بالزخارف الجصية والبلاطات الخزفية والفسيفساء والأشرطة الخشبية المحفورة والمذهبة والملونة، وتحيط بجدرانها الوزرات الرخامية إلى غير ذلك من أشكال الترف المعمارى[154].

ويبدو أن "فريد شافعى" لم يتقيد حرفياً بما وصفه "ناصر خسرو" للقصر الشرقى الكبير[155]، وأنه استفاد فى وضع تصوره هذا بما ورد فى بعض المصادر التاريخية الأخرى التى كانت أكثر تفصيلاً فى وصفها لهذا القصر، ويعد المؤرخ الصليبى "وليم الصورى"، ممن وصفوا هذا القصر وصفاً دقيقاً له من الأهمية بمكان. وقد اعتمد هذا المؤرخ فى وصفه للقصر على رواية شاهدى عيان هما السفيران "هيج القصورى" و "جودى فروى فولشر"، اللذين أرسلهما الملك عمورى "أملريك" ملك بيت المقدس، إلى الخليفة العاضد سنة ٥٦٢هـ. وقد ذكر وليم الصورى أن هذين الرسولين بعد أن دخلوا القصر فى حماية حرس الخليفة سار بهم الحرس فى دهاليز ضيقة.. ثم جيء بهما إلى فناء مكشوف ومحاط بأروقة

مقامة على أعمدة رخامية منقوشة برسوم بارزة. تحمل سقوفاً مزينة بالنقوش الذهبية الجميلة والألوان البديعة، أما الأرضيات فكانت عكسوة بالفسيفساء... وهناك كانت توجد نافورات رخامية... من حولها شتى أنواع الطيور"[١٥٦].

كما وصلنا شعراً وصف لدور بعض عليه القوم والوزراء والفاطميين، ومن ذلك على سبيل المثال تلك القصيدة التي وصف فيها الشاعر الحسن بن أحمد الخياط لدار المسبحي، وأشار فيها إلى مجلس الدار وما تحتويه من بركة ونافورة وتماثيل لحيوانات وطيور وغير ذلك من الصور التي تبرز لنا الدار كأنها ما زالت عامرة[١٥٧].

وفي قصيدة للشاعر عمارة اليمني وصف بديع لدار بناها بالقاهرة الوزير الصالح طلائع بن رزيك، يصف بها ما حوته هذه الدار من نقوش رخامية. وسقوف مذهبة، ورسوم مختلفة، وحدائق بها نافورات، حولها الحيوانات والطيور[١٥٨].

ومن ناحية أخرى فقد أخبرنا المقريزي أن الخليفة الآمر بأحكام الله بنى منظره في بركة الحبش، وكانت من خشب مدهونة فيها طاقات، وصوّر فيها الشعراء كل شاعر وبلده، وكتب عند رأس كل شاعر قطعة من شعره في المدح، وبجانب صورة كل شاعر منهم رف لطيف مذهب، وبعد أن دخل الآمر وقرأ الأشعار أمر أن يُوضع على كل رف صرة من المال وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده[١٥٩].

ومن خلال هذا الجزء اليسير عما وصلنا مما حوته بعض منشآت الفاطميين المدنية، يمكن القول أنها حوت شتى أنواع الرسوم والزخارف التي نُفذت منقوشة على الرخام أو محفورة في الخشب أو مرسومة بالألوان المائية على الجص، وإذا كان قد وصلنا جانباً عن بعض هذه الأعمال، كالألواح الخشبية التي كانت تزين القصر الشرقي الكبير، ودُرس ما عليها من تأثيرات فنية وافدة[١٦٠]، فقد وصلنا من هذا العصر أيضاً رسوماً بالألوان المائية سوف تكشف دراستها- لاحقاً- عن جانب آخر من التأثيرات الفنية الوافدة، وهي لاشك تمثل روح التصاوير التي كانت سائدة في مصر خلال هذا العصر.

ومن النقاط الجديرة بالاهتمام ما ورد بشأن كسوة أرضيات القصر الشرقي الكبير بالزخارف الفسيفسائية، ومن المعروف أن الفاطميين قد استخدموا هذا الأسلوب في تزيين منشآتهم في إفريقية. ومن حسن الحظ أن الحفائر الأثرية التي أجريت في أطلال قصر الخليفة القائم بأمر الله بالمهدية، قد عُثر في إحدى صالاته على بلاطات رائعة جداً عن الفسيفساء[١٦١]، وهي تتكون من قطع رخامية، نحتت فيها مواضع لترصيعها بالفسيفساء، كما عُثر أيضاً على بلاطات مرمرية مجوفة لادماج قطع من الرخام الملون فيها[١٦٢]، وزخارف هذه الأرضيات الفسيفسائية قوامها أشكال هندسية بحته ذات ألوان خضراء وحمراء وبنية[١٦٣]. وليس من المستبعد أن يكون الفاطميون قد نقلوا هذا الأسلوب من زخرفة الأرضيات ضمن ما نقلوه من المظاهر الفنية المغربية، بل وربما كانت هيئة زخارف أرضيات قصورهم في مصر بنفس الأشكال الهندسية التي وجدت في قصر القائم بأمر الله في المهدية.

وإذا كانت دراسة الفنون التطبيقية قد كشفت عن الدور البارز الذى لعبته التأثيرات الفنية المغربية في مصر عقب انتقال الفاطميين إليها، فمما لاشك فيه أن هذا التأثير وضح أيضاً في منشآت الفاطميين المدنية بمصر وخاصة في قصورها، التي وضع تصميمها الخليفة

المعز، وقام على تنفيذها فنانون وفدوا من بلاد المغرب مع جوهر الكاتب، بدليل أن أساس القصر الشرقى الكبير وضع فى نفس اليلة التى أناخ فيها جوهر بقواته فى موضع القاهرة.

وليس أدل من حرص الفاطميين على نقل ما أمكن نقله من بلاد المغرب، أن "ناصر خسرو" حين تحدث عن حديقة الخليفة المستنصر الكائنة فى منطقة عين شمس، ذكر أنه كان بها شجر البلسان الذى قيل إن آباء هذه الخليفة قد أتوا ببذوره من بلاد المغرب وزرعوها فى هذه الحديقة(١٦٤).

ومن ناحية أخرى فقد أخبرنا المقريزى أنه كان بدار النعمان فى القرافة، تصاوير من عمل فنان يدعى "الكتامى"، وكان من رسمه بها صورة سيدنا يوسف فى الجب وهو عريان والجب كله أسود، بحيث إذا نظر إليه الإنسان ظن أنه فىداخل الجب بالفعل(١٦٥). وبغض النظر عما فى هذه التصويرة من مقدرة هذا الفنان على الرسم، فقد أستدل من اسمه "الكتامى" أنه من قبيلة كتامة التى قدمت مع الفاطميين من بلاد المغرب(١٦٦) وليس من المستبعد أن يقوم غيره من ذى الأصول المغربية بالمشاركة فى الحركة الفنية بمصر فى العصر الفاطمى.

ومن الجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بنحتين بارزين من الرخام، قوامهما أسدان متقابلان(١٦٧)، يرجح أنهما كانا يزينان واجهة أحد المبانى الفاطمية. وربما يستدعى هيئة هذين الأسدين، أشكال الأسود التى كانت تزين واجهات بعض المبانى الفاطمية فى بلاد المغرب، فقد وصلنا ما يفيد أنهم استعملوا أشكال الأسود المنحوتة عند أبواب مدينة المهدية(١٦٨). بل ومما يؤكد شيوع تزيين واجهات مبانيهم بأشكال الأسود المنحوتة، أن تميماً بن المعز بنى فى أجدابية- بليبيا- قصراً، زينه بأشكال لأسود منحوتة، ومن الجدير بالذكر أن هذا القصر هو الذى استراح فيه الخليفة المعز وهو فى طريقه من إفريقية إلى مصر(١٦٩). ومما يؤكد العلاقة الوثيقة بين أشكال هذه الأسود المستعملة فى بلاد المغرب ومثيلاتها فى مصر، أنه عثر فى حفائر أجدابية على شكل أسد فى وضع مماثل لهيئة أحد الأسدين الفاطميين اللذين عثر عليهما فى مصر(١٧٠).

ومن ناحية أخرى فقد أستدل من وصف القصور والدور الفاطمية أنها كانت تحتوى على فسقيات رخامية، نافوراتها على هيئة تماثيل حيوانات وطيور، وهو أمر قد يفسر لنا سبب تلك الكميات الكبيرة التى عُثر عليها من تماثيل الطيور والحيوانات المعدنية، التى كانت تستخدم فى نافورات المنشآت المدنية الفاطمية فى مصر.

ومن المعروف أن الفسقيات ذات النافورات التى تحتوى على تماثيل طيور وحيوانات، كانت شائعة إلى أبعد حد فى قصور الأمويين بالأندلس، ويكفينا دلالة على ذلك قصر المؤنس الذى أنشأه الخليفة عبد الرحمن الناصر فى مدينة الزهراء سنة ٣٢٥هـ، وقد كان بهذا القصر حوض من الرخام "فسقية" جعل عليه الناصر أثنى عشر تمثالاً من النحاس لحيوانات وطيور منها تمثال أسد وتمثال عقاب وتمثال نسر وغير ذلك(١٧١). وإذا كان فى ذلك ما يشجع على الاعتقاد بأن تأثير بعض قصور الأمويين بالأندلس، قد أدركت بعض المظاهر الفنية فى قصور الفاطميين فى مصر، فلعل فى إطلاق اسم "القصور الزاهرة" على مجموعة القصور الفاطمية داخل حصن القاهرة(١٧٢)، صلة بقصور مدينة الزهراء بل ومن الملفت للنظر أن السيدة تغريد أم العزيز بالله بن المعز شيدت فى القرافة سنة ٣٦٦هـ قصراً كان يعرف باسم "قصر الأندلس"(١٧٣).

التصوير الجداري في العصر الفاطمي: (الفريسكو)

عثرت الحفائر التى أجريت بجهة أبى السعود فى جنوبى القاهرة، على أنقاض حمام فاطمي، في بعض حنايا جدرانه تصاوير بالألوان المائية على الجص، وتعد هذه التصاوير التى نقلت إلى متحف الفن الإسلامى سجلاً معيناً على توضيح بعض مظاهر التأثيرات الفنية الوافدة على هذا اللون من الفنون بمصر فى العصر الفاطمي.

وقد رُسمت جميع هذه التصاوير باللونين الأحمر والأسود، ويأتى على رأس قائمة هذه التصاوير أهمية، تصويرة تمثل شاباً[١٧٤]، يجلس الجلسة الشرقية، وقد أمسك فى يمينه بكأس، ويرتدى جلباباً تزينه حليات عبارة عن وحدة نباتية حمراء اللون متكررة، وحول رأسه هالة كاملة الاستدارة، ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء. وجسم الشاب فى وضعه أمامية بينما وجهة القمرى فى وضعه ثلاثية الأرباع، ويحف بالرسم شريط من حبيبات اللؤلؤ على هيئة عقد[١٧٥](لوحة ١٢٦).

ومن بين هذه التصاوير أيضاً تصويرة تمثل رأس شاب[١٧٦]، وجهه من النوع القمرى وفى وضعة ثلاثية الأرباع (لوحة ١٢٧). ومنها أيضاً تصويرة لسيدة[١٧٧] تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين، ووجه هذه السيدة من النوع القمرى أيضاً. وفى وضعة ثلاثية الأرباع، ويحف بالرسم أيضاً شريط على هيئة عقد مكون من حبيبات لؤلؤ متراصة (لوحة ١٢٨).

وتظهر من بين هذه التصاوير كذلك رسم لطائرين متقابلين[١٧٨] يفصل بينهما زخارف نباتية، وفى أسفلهما عقد مكون من حبيبات لؤلؤ، بأسفله رسم لجزء من آدمى، يجلس الجلسة الشرقية. وتخرج عصابة طائرة من رأسه(لوحة ١٢٩). ورسم آخر[١٧٩] لطائرين متقابلين أيضاً يفصل بينهما زخرفة نباتية، ويحيط بهما عقد مكون من حبيبات اللؤلؤ، وفى أعلى اليمين رسمٌ يمثل طائراً مفرداً (لوحة١٣٠).

وقبل الشروع فى توضيح التأثيرات الفنية الوافدة على هذه التصاوير، من المهم الإشارة إلى أن هناك خلاف حول تحديد تاريخ هذه التصاوير الفاطمية، فبينما نسبها بعض العلماء إلى القرن الرابع- الخامس الهجرى/ ١٠-١١م[١٨٠]، ونسبها آخرون إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م[١٨١] يرى البعض الآخر بنسبتها إلى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[١٨٢].

وعلى أية حال فتكشف هذه التصاوير الفاطمية سواء من حيث أسلوبها الفنى أو من حيث أشكالها وزخارفها، عن صلتها الوثيقة برسوم سامراء الجصية. إلى الحد الذى قيل فيه أنه "يكاد يكون من المتعذر تعيين خلاف جوهرى بينها وبين رسوم سامراء"[١٨٣].

وقد اتضح فىهذه التصاوير الفاطمية نفس أسلوب التصاوير التى وصلتنا من سامراء. وذلك من حيث الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط. مع البعد عن الواقعية، والميل الى الطابع الزخرفى[١٨٤].

ومن ناحية أخرى فإن رسوم الآدميين فى هذه التصاوير الفاطمية تكاد تنطق بمميزات رسوم الآدميين فى تصاوير سامراء، فالجلسة هى الجلسة الشرقية، والجسم فى

وضع مواجهة، بينما الوجه فى وضعه ثلاثية الأرباع، والوجه من النوع القمرى المستدير. والعيون لوزية تمتاز بالنظرة الجانبية، والحاجبان الكثيفان، والأنف عبارة عن خط طولى يخرج من طرف أحد الحاجبين ثم ينثنى أعلى الفم الذى جاء عبارة عن خط أفقى، فجميعها وجدت فى تصاوير سامراء (الأشكال ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤)، وسبق الحديث عنها عند تناول رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

وبالإضافة إلى ذلك فزخرفة ثوب الشاب (لوحة ١٢٦) بحلية زخرفية قوامها وحدة نباتية متكررة، والهالة كاملة الاستدارة حول رأسه، وطريقة وضع الوشاح حول ظهره، وأسلوب رسم الطيور (لوحة ١٣٠)، والزخارف النباتية (لوحة ١٢٩)، والإطار المكون من حبيبات اللؤلؤ (لوحة١٢٦)، جميعها ترديد قوى لرسوم سامراء على الجص[١٨٥]. وسبقت الإشارة إليها أيضاً عند تناول رسوم الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى.

ومن ناحية أخرى فقد لوحظ ارتباط تلك التصاوير الفاطمية الوثيق بالفن الساسانى، فهيئة الشاب الممسك فى يده بكأس، وأشكال الطيور المتقابلة، والعصابة التى تخرج من رأس السيدة، وحبيبات اللؤلؤ، جميعها من مميزات الفن الساسانى[١٨٦]. ومن المرجح أن تلك التأثيرات الساسانية، قد وجدت طريقها إلى مصر عن طريق فنون سامراء التى كانت مشبعة بالتأثيرات الساسانية[١٨٧].

ولكن بماذا يمكن تفسر ظهور تأثير رسوم سامراء الجصية القوى، على تلك الرسوم الفاطمية. إن التفسير المنطقى لذلك هو أن الفاطميين قد ورثوا تقاليد فنون سامراء عن الطولونيين ومن جاء من بعدهم، وقد كانت الفنون الطولونية مشبعة بالتأثيرات السامرائية[١٨٨] كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى غير موضع.

وإذا كان من الجائز تأريخ تلك التصاوير الفاطمية بالقرن الرابع- الخامس الهجرى/١٠-١١م، بناء على صلتها الوثيقة برسوم سامراء الجصية، فليس من المستبعد أيضاً تأريخها بالقرن السادس الهجرى/ ١٢م، إذ قد لاحظنا ظهور تأثير رسوم سامراء الجصية على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فى القرن السادس الهجرى/ ١٢م، كظهوره عليه فى أوائل العصر الفاطمى.

وأياً كان تأريخ تلك التصاوير الفاطمية، فمما لاشك فيه أن تقاليد رسوم سامراء ظلت نشطة فى مصر، منذ ظهورها فى العصر الطولونى، حتى أدركت العصر الفاطمى. وإذا كنا لا نملك من الرسوم الجصية الطولونية ما يؤكد ذلك، فإن الأدلة المادية التى وصلتنا على مواد أخرى تؤكد شيوع أساليب سامراء فى الفن المصرى منذ العصر الطولونى حتى العصر الفاطمى.

فوصلتنا قطعة من النسيج مزخرفة بطريقة التابسترى، محفوظة فى متحف النسيج بمقاطعة كولومبيا "Columbia"، نسبها "اتنجهاوزن" إلى ما قبل العصر الفاطمى، مرجحاً تأريخها إلى القرن التاسع حتى أوائل القرن العاشر الميلادى[١٨٩]، وعلى قطعة النسيج هذه: أمير جالس (شكل ٤٠١)، تظهر فيه بوضوح تأثير رسوم سامراء، فهو يجلس الجلسة الشرقية، ورداؤه مزين بوحدة زخرفية متكررة، وذو رأس ضخم، ووجه قمرى مستدير، وله عينان

لوزيتان ذات حدقتين واسعتين، بالإضافة إلى القدمين الصغيرتين والإطار المؤلف من حبيبات اللؤلؤ. كلها من مميزات رسوم سامراء. بل وإن هيئة هذا الأمير الجالس مشابهة لشكل آدمى على قطعة عملة ترجع إلى الخليفة العباسى المقتدر (٩٠٨-٩٣٢م)(١٩٠).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا رسومٌ لآدميين منفذة على الورق، ذات صلة وثيقة أيضاً برسوم سامراء. عنها تصويرة تمثل سائس مع فرسه (شكل ١٨٩)، فملامح وجه هذا السائس قريبة جداً من ملامح رسوم الآدميين فى سامراء، وذلك من حيث الاقتصار الشديد فى الخطوط، والتركيز على الملامح الأساسية، وكذلك شكل العينين اللوزيتين الواسعتين، والأنف المستقيم، والحاجبين الكثيفين، وقد اقترح "جروبه- Grube" نسبة هذه التصويرة إلى مصر فى أوائل العصر الفاطمى، بل لم يستبعد نسبتها إلى ما قبل هذا العصر، حيث لاحظ أن هناك تشابه بين رسم الآدمى فى هذه التصويرة، مع رسوم أخرى على الورق تؤرخ بالقرنين الثالث أو الرابع الهجرى/ ٩-١٠م، ومن ثم اقترح تأريخ التصويرة موضع البحث بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م(١٩١).

أما التصويرة الثانية، فهى تمثل رأس رجل (شكل ١٨٨)، وتظهر على ملامح وجهه نفس ملامح الوجوه فى رسوم سامراء، كالعينين الواسعتين لوزيتى الشكل ذات الإنسانين الكبيرين، والحاجبين الكثيفين، وأسلوب رسم الحدود الخارجية للوجه، وهيئة الخصل التىأسفل الأذنين، وقد اقترح "Grube" تأريخ هذه التصويرة بالقرن الرابع الهجرى/ ١٠م أو ببداية القرن الخامس الهجرى/١١م(١٩٢).

وبالإضافة إلى ما سبق، فمن المعتقد أن للصلات الفنية بين مصر فى العصر الفاطمى والعراق فى العصر العباسى، دوراً فى نقل التأثيرات الفنية العراقية إلى مصر فى العصر الفاطمى. ولعل خير دليل على استمرار تأثير العراق فى الرسوم الجدارية بمصر فى هذا العصر، ما حدثنا به المقريزى من أمر استدعاء الوزير الفاطمى اليازورى للمصور العراقى ابن عزيز لينجز له بعض الصور فى مصر، وذلك حين اشتط المصور المصرى القصير فى أجره. وقد قامت بين هذا المصور العراقى والمصوز المصرى، مباراة تنافس فيها كلاهما على إبراز تفوقه ومهارته على الآخر، وقد حاول كل منهما إبراز ذلك بالتعبير عن العمق والبروز مستخدماً مهارته فى استعمالات الألوان(١٩٣).

ومن ناحية أخرى فيخبرنا المقريزى أيضاً أن السيدة تغريد أم العزيز بالله بن المعز لدين الله بنت فى سنة ٣٦٦هـ جامعاً بالقرافة، ويذكر أحد العلماء أن الذى وضع تصميمه هو الحسن الفارسى، وأن الذين قاموا بتزيينه رسامون من البصرة(١٩٤). وواقع الأمر أن المقريزى ذكر أن هذا الجامع بنى على يد الحسن بن عبد العزيز الفارسى المحتسب، وأن الذين قاموا برسمه وتزيينه هم البصريون وبنوا المعلم - المصريون - بل ونص صراحة على أن أهم الأعمال الزخرفية فى هذا الجامع، وهى التى تزين قنطرة القوس أمام الباب السابع من أبواب هذا الجامع. والتى كانت تعد من أفخر الصنائع عند المزوقين، أنها كانت من عمل بنو المعلم(١٩٥).

وعلى أية حال فإن مشاركة فنانين من البصرة فى تزيين جامع القرافة، لهو أكبر دليل

على التواصل الفنى بين العراق ومصر فى العصر الفاطمى. وإذا كان لم يصلنا شىء من أعمال هؤلاء المصورين البصريين أو أعمال المصور العراقى ابن عزيز، فمما لاشك فيه أنهم أسهموا فى النهضة الفنية بمصر آنذاك، ومن الطبيعى أن يكونوا قد نقلوا من بلادهم إلى مصر أساليبها الفنية. وغنى عن البيان أن مثل هؤلاء المصورين العراقيين كانوا من الكفاءة الفنية بمكان، وإلا ما كان أقبل عليه القوم فى مصر على استجلابهم من بلادهم ليستعينوا بهم فى تزيين منشآتهم بمصر. بل إن مشاركة هؤلاء الفنانين البصريين فى تزيين عمل واحد مع بنى المعلم ذى المقدرة العالية فى التصوير، وتبارى المصور العراقى ابن عزيز مع المصور المصرى القصير ذى الشهرة الواسعة فى فن التصوير، لهو أكبر شهادة تكتب لهؤلا الفنانين العراقيين الذين وفدوا إلى مصر فى العصر الفاطمى.

وإذا كانت الأدلة المادية التى بين أيدينا من الرسوم الجدارية الفاطمية تؤكد على ما شكلته رسوم سامراء الجدارية من تأثير قوى فى هذا النوع من الفنون فى العصر الفاطمى، فيجب أن نقر أن القدر الضئيل مما وصلنا من الرسوم الجدارية الفاطمية لايعطينا إلا فكرة موجزة عما بلغه تأثير سامراء فى الرسوم الجدارية الفاطمية، وأنه اتضح من خلال الكم الكبير الذى وصلنا من الرسوم الجدارية بسقف الكابلا بلاتينا(١٩٦) "Cappella Palatina" فى بالرمو "Palermo"، والتى تتبع أسلوب المدرسة الفاطمية. أنها كانت متأثرة إلى ابعد حد برسوم سامراء سواء فى موضوعاتها التصويرية أو فى أسلوبها الفنى(١٩٧).

ومن الجدير بالذكر أن "كونل" لم يستبعد أن يكون الفاطميون قد عملوا على استقدام كثير من مصورى بالرمو إلى القاهرة؛ وذلك للعمل فى ميدان التصاوير الجدارية(١٩٨). وواقع الأمر أنه على الرغم من نقص الأدلة التى تؤكد هذا الراى، فهو احتمال قائم، وقد سبقت الدراسة أن وضحت أن كثيراً من أهل صقلية- ومنهم فنانين- قد قدموا إلى مصر فى العصر الفاطمى، خاصة بعد سقوط صقلية فى قبضة النورمانديين(١٩٩).

ومن ناحية أخرى فقد وصلنا العديد من التصاوير الفاطمية المنفذة على الورق،وإذا كانت دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على تلك التصاوير تخرج عن نطاق البحث، فمن المرجح أن بعض هذه التصاوير كانت تمثل اسكتشات "Sketches" لتصاوير جدارية، ومن ثم فإلقاء الضوء على هذه الاسكتشات يكشف لنا أيضاً عن جانب من جوانب التأثيرات الفنية على الرسوم الجدارية فى العصر الفاطمى.

ومن هذه التصاوير، تصويرة فى مجموعة خاصة تمثل رسماً لسيدة بدينة وعارية البدن، ممسكة فى يدها اليمنى بكأس، وفى اليد اليسرى بقيثارة، وعلى كثير من أجزاء بدن هذه السيدة رسومٌ منفذة بطريقة الوشم(٢٠٠). ويرتبط رسم هذه السيدة برسوم الآدميين فى تصاوير سامراء؛ إذ يمتاز رأسها بضخامته، والوجه فى وضعه ثلاثية الأرباع، والعينان لوزيتان ذات حدقتين واسعتين، ويعلوهما حاجبان كثيفان، والوجنتان ممتلئتان، وذلك بالإضافة إلى خصلتى الشعر المتدليتين من الأمام إلى أسفل الأذن، وكذلك العصابة الطائرة (شكل ٣١١). ونظراً لظهور التأثيرات السامرائية فى هذه التصويرة والتى يعتقد أنها من الرواسب الطولونية. فيميل بعض الباحثين إلى نسبتها إلى بداية العصر الفاطمى(٢٠١)، بينما

يرجح البعض الآخر نسبتها إلى أواخر القرن الخامس أو بداية القرن السادس الهجرى/ ١٠-١١م، وذلك بناءً على مقارنتها برسم على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وكذلك مع زخرفة على دلاية ذهبية. ينسبان إلى هذه الفترة(٢٠٢).

ومن ناحية أخرى فيلاحظ زخرفة بدن هذه السيدة برسوم منفذة بطريقة الوشم (شكل ٣١٢)، وإذا كان "Rice" قد عاد بهذا الوشم إلى مصر القديمة، مستشهداً على ذلك بوجوده على مومياء أمير وراقصتين عُثر عليهما فى الدير البحرى من الأسرة الحادية عشرة(٢٠٣)، فإنه لم ينكر أن الرسم بالوشم كان معروفاً فى بعض المناطق الإسلامية الأخرى، بل وأشار إلى أنه معروف إلى وقتنا الحالى فى شمال أفريقيا(٢٠٤)، بالإضافة إلى أنه مستعمل بكثرة حالياً فى مصر.

وإذا كان ليس هناك غضاضة فى أن يكون الوشم فى التصويرة موضع البحث يعد إرثاً محلياً، رغم أنه فى هذه التصويرة يتميز بتراثه الزخرفى بالمقارنة بنماذجه فى مصر القديمة، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الوشم كان معروفاً فى الجزيرة العربية جاهلية وإسلاماً، بدليل أنه وردت فيه أحاديث نبوية شريفة تفيد بتحريمه(٢٠٥).

ومن ناحية أخرى فإن هيئة السيدة العارية فى التصويرة موضع البحث، تذكرنا ببدنها الممتلئ برسوم مماثلة نفذت على الجص فى قصير عمرة(٢٠٦)، كما وُجدت رسومٌ لنساء عاريات أيضاً فى تصاوير سامراء (شكل ٤٥٩)، ويلاحظ أنها تشبه رسوم النساء العاريات فى قصير عمرة(٢٠٧). وإذا ما تذكرنا أن رسوم النساء العاريات فى قصير عمرة، تعد نموذجاً واضحاً لمفهوم الجمال الذى كان سائداً عند العرب(٢٠٨)، لأدركنا أن رسم السيدة على هذه الورقة يخضع كذلك إلى نفس هذا المفهوم العربى.

ويحتفظ المتحف البريطانى بلندن بتصويرة على ورقة، تمثل معركة حربية كاملة، وتنسب هذه التصويرة التى عُثر عليها فى الفسطاط إلى العصر الفاطمى، وربما يمكن تاريخها بسنة ٥٥٦هـ/١١٦٠م(٢٠٩)، وقد اعتبر بعض العلماء أن هذه التصويرة تمثل جزءاً من مخطوطة(٢١٠)، بينما يرى البعض الآخر أنه لاشىء يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذه التصويرة تمثل جزءاً من مخطوطة طالما لم تظهر بها بقايا من الكتابات(٢١١).

وأيًا كانت تمثل هذه التصويرة، فإن لدراستها أهمية خاصة فى هذا البحث. وهى تصور معركة حربية بين المسلمين والصليبيين(٢١٢). ويُرى فيها جزءٌ من حصن، يقف خلف بعض دروانه محاربين يقذف كل منهما بسهم فى قوسة، وبخارج الحصن مجموعة من المحاربين بعضهم يمتطى صهوة جواده، والبعض الآخر يركض على الأرض، وقد تسلحوا بالدروع والسيوف والرماح(٢١٣)، وقد لوحظ أن بعض هذه الدروع من النوع المستدير والبعض الآخر من النوع الخطافى الشكل؛ الذى يعرف فى الغرب باسم "الدروع النورمندية". وشاع استعماله فى البحر المتوسط خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين/ ١١-١٢م. ويعتقد بعض الباحثين أن ظهور هذا النوع من الدروع فى تلك التصويرة. ربما كان نتيجة لادخال الصليبيين لها فى منطقة الشرق العربى، وهو الأمر الذى ينطبق أيضاً على ظهور السيف المستقيم ذى الحافة الثقيلة الحادة، والذى كان السلاح

الأصلي والرئيسي للمحارب الأوربي في الشرق خلال الحروب الصليبية[٢١٤].

وظهور التأثير الأوربي على التصويرة السابقة، إنما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من قبل، وهو إن كان سوء العلاقات بين الشرق والغرب زمن الحروب الصليبية، لم يقف أمام التواصل الحضاري بين الجانبين، وأن الغرب المسيحي قد استفاد إفادة عظيمة على جميع الأصعدة الحضارية من احتكاكه المباشر مع المسلمين أثناء هذه الحروب، فإن تسرب بعض التقاليد الفنية- وخاصة المتعلقة بالنواحي الحربية منها- إلى الشرق الإسلامي إنما هو أمر وارد[٢١٥].

وقبل أن نختم الحديث عن الرسوم الجدارية في العصر الفاطمي، يهمنا الإشارة إلى أنه قد وصلنا بعض التصاوير الجدارة المنفذة بطريقة الفرسكو- في بعض كنائس منطقة مصر القديمة، وقد اتضح من خلال دراسة الأسلوب الفني لهذه التصاوير أنها تتبع بوجه عام نفس مميزات التصوير الجداري الفاطمي[٢١٦]، بل وإن تصاوير هذه الكنائس وغيرها المنتشرة في أرجاء القطر المصري، توضح إلى جانب تبعيتها لأسلوب المدرسة الفاطمية، أنها خضعت أيضاً لنفس التأثيرات الفنية الوافدة، وهو أمر طبيعي، إذ أن هذه التصاوير كانت جزءاً من تراث مصر الفني، ولم تكن بمعزل عن التقاليد الفنية السائدة آنذاك.

فقد لوحظ على سبيل المثال أن أسلوب تزيين الملابس بوحدة زخرفية متكررة، والذي وجدناه في الرسوم الجدارية الفاطمية، وسبقت الإشارة إلى أنه من التأثيرات السامرائية، نجده قد ظهر في أزياء بعض القديسين المصورين على جدران الكنائس القبطية، كما هو الحال في ثوب المجوسي بالحنية الشمالية الشرقية بهيكل يوحنا المعمدان بكنيسة دير أبي مقار بوادي النطرون، وثياب القديسين بديري الشهداء والفاخوري بإسنا[٢١٧].

وتبقى لنا من مناظر الأعمدة في الكنيسة المعلقة بمنطقة مصر القديمة، منظراً يمثل أحد القديسين، وقد لوحظ أن ملامح وجهة تتبع الأسلوب التخطيطي الإسلامي في رسم الوجوه[٢١٨]، وذلك بالإضافة إلى أن وجهه المستدير، يختلف- إلى حد كبير- عن سائر وجوه الآدميين في التصاوير الجدارية القبطية، بكنائس مصر القديمة، والتي تميزت بوضوح المسحة القبطية في الوجوه، بينما وجه الشخص موضوع البحث، جاء شبيهاً برسوم الآدميين في المدرسة الفاطمية عامة، كما أن ثوب هذا القديس مزين أيضاً بالزخارف الهندسية المؤلفة من وحدة متكررة، وهو نفس الأسلوب الذي شاع في تزيين الملابس في العصر الفاطمي[٢١٩]. وغني عن البيان أن هذين الملمحين- الوجه المستدير، وزخرفة الثياب بوحدة متكرة- يعدان من التأثيرات السامرائية.

وتعد الرسوم الجدارية التي تزين كنيسة دير الفاخوري بإسنا، من بين التصاوير ذات الأهمية الخاصة، حيث إنها تحتوي على تاريخ يرجعها إلى العصر الفاطمي، إذ هي مؤرخة بعام ٨٦٥ للشهداء، الموافق ١١٤٨-١١٤٩م/ ٥٤٣هـ. أي من عهد الخليفة الفاطمي الحافظ[٢٢٠] (٥٢٦-٥٤٤هـ).

وقد احتوت تلك الكنيسة على زخارف متنوعة، منها على سبيل المثال تلك التي

تزين العقد الشرقى: وقوامها مجموعة من الدوائر. تحتوى بداخلها على رسوم متنوعة، نجد منها غزالاً يعدو على مهاد من الزخارف النباتية، وقد جاء الرسم بأسلوب مشابه إلى حد كبير لرسم مماثل على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. كما ظهر فى إحدى هذه الدوائر زخارف مجدولة، تشبه أيضاً - إلى حد ما- زخارف مماثلة، على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى(٢٢١).

وفى باطن العقد الشرقى بهذه الكنيسة رسمٌ لقديسين، وعلى الرغم من أنه لوحظ أن الفنان لم يتقيد بالأسلوب المعتاد تنفيذه فى رسم الوجوه بالرسوم الجدارية الفاطمية، حيث جاء رسم الوجه بيضاوى الشكل، والعيون لوزية متسعة، والأنف مُثّل على هيئة خطين يخرجان من أسفل الجبهة، ويتلاقيان من أسفل على شكل مدبب صغير، وكذلك رسم الشارب على هيئة عروتين غير كاملتين، يتصلان من أسفل بخصلة من شعر اللحية فى الناحيتين، وانسدل شعر الرأس على الكتفين من الأمام، وظهور التأثير الإيرانى فى شكل اللحية وكثافتها وانسدال شعر الرأس على الكتفين من الأمام(٢٢٢). فقد زينت الملابس بنفس الوحدة الزخرفية المتكررة، التى كانت من مميزات زخرفة الملابس فى العصر الفاطمى، وتعد من بين التأثيرات السامرائية كما سبقت الإشارة. أما الرسوم بين كوشات هذه العقود، فنجد أعلى الدعامة الشمالية الشرقية، رسماً يمثل الشاروبيم، وأعلى الدعامة الشمالية الغربية رسماً يمثل الشاروبيم وملاك (شكل ٤٦٠). وقد لوحظ أن ملامح الوجوه فى هذه التصاوير رسمت بالأسلوب التخطيطى، كما أنها من النوع المستدير، وهو ما كان متبعاً من المدرسة الفاطمية(٢٢٣). والوجوه المستديرة بالإضافة إلى زخرفة الملابس فى هذه التصويرة بوحدة زخرفية متكررة. يعدان أيضاً من التأثيرات السامرائية.

المبحــــث الثــانـــي

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الحربية:

بدأ تاريخ إنشاء العمارة الحربية في القاهرة، في نفس الليلة التي عسكر فيها جوهر وقواته - ليلة ١٨ شعبان ٣٥٨هـ- في ذلك الموقع الذى اختاره لإنشاء تلك المدينة الجديدة. ورغم ضخامة الأسوار[٢٢٤] وتعدد الأبواب[٢٢٥] التى أقامها جوهر حول مدينة القاهرة، إلا أن ضعف المادة التي بنيت بها وهي اللبن، لم تستطع الصمود طويلا أمام العوامل المحيطة، فأخذت في التلاشي شيئا فشيئا، وما كاد أن يصل عام ٤٤١هـ على أكثر تقدير، إلا وأصبحت تلك التحصينات لاتقوم بالأغراض التى أنشئت من أجلها[٢٢٦]. ومن ثم كان هناك ضرورة ملحة للاستعاضة عن تلك التحصينات المتهدمة، بأخرى أكثر استحكاما وأشد منعة، فتم ذلك على يدى الوزير الأرمني بدر الجمالي وفي خلافة المستنصر بالله.

وقد قام بدر الجمالي بعمل أسواره وبواباتها موازية ومحازية تقريبا لأسوار جوهر المتهدمة، مضيفا إليها مساحات أخرى، وصلت في الناحية الشمالية حوالي مائة وخمسين مترا، ومثلها تقريبا فى الجنوب[٢٢٧]، وبلغت حوالي ثلاثين مترا فى الشرق، وحوالى خمسة عشر مترا فى الغرب.

ويعنينا بوجه خاص من أعمال بدر الجمالي هذه، تلك البوابات الثلاث، وهي بوابة النصر وبوابة الفتوح في الضلع الشمالي للسور، وبوابة زويلة في الضلع الجنوبي منه، لأنها ورغم الظروف السيئة التى تحيط بها تعد دليلا على ما وصلت إليه العمارة الحربية الفاطمية من روعة وإتقان، وشاهدة على ما بلغته تلك العمارة من تفاعل مع التأثيرات الفنية الوافدة، شهادة إن دلت على شيء فإنما تدل على حيوية الفن الفاطمي ونشاطه، لا مؤشر على ركود أو استرخاء.

والدراسة في هذه الجزئية لا تهتم كثيرا بتناول التفصيلات المعمارية في تلك التحصينات، وإنما نبغي دراسة التأثيرات الفنية على زخارفها، وقد نحتاج للتطرق إلى ثمة إشارات أخرى،كان لذكرها أهمية في تفسير بعض النقاط الخاصة بتلك التأثيرات الفنية.

ولعل قضية مهندسي هذه البوابات الثلاث- النصر والفتوح وزويلة- من أكثر القضايا التى شغلت بال كثير من العلماء والباحثين، وحول مهندسي هذه البوابات أخبرنا المؤرخ المقريزى أن الذين أنشأوها هم ثلاثة إخوة قدموا من مدينة الرها، تلك المدينة الواقعة بمنطقة أرمينيا شمالي العراق "إن ثلاثة إخوة قدموا من الرها بنائين بنوا باب زويلة وباب النصر وباب الفتوح، كل واحد بنى بابا"[٢٢٨].

أما المؤرخ الأرميني أبو صالح فقد ذكر أن راهبا قبطيا يدعى "حنا" هو الذى قام بعمل الأسوار والبوابات للوزير بدر الجمالي. وقد تلقف بتلر "Butler" تلك المعلومة- كعادته- محاولا أن يثبت فضل إنشاء هذه الأبواب إلى أقباط مصر[٢٢٩]، غير عابئ بالأدلة المعمارية والزخرفية في هذه الأبواب، ومتناسيا- حتى إن صح ما ذهب إليه- أن الفن الإسلامي في مصر وقت إنشاء هذه البوابات في نهاية القرن الخامس الهجرى/ ١١م، كان هو فن البلاد السائد، وما كان الراهب "يوحنا" الذى اعتقد أنه أنشأ هذه البوابات الثلاث، يستطيع أن يوقف عجلة الزمن والتطور الفني، وينشئ هذه البوابات وفق فكر فني ولى

ومضى، بل إن المنطقى لو كان هو بالفعل، لكانت منشآته تلك نابعة من الفكر الفنى الذى كانت تعيشه مصر آنذاك، مُطَعّماً بتلك التأثيرات الفنية الوافدة من هنا أو هناك.

وكان "كريزويل" من أشد مؤيدى ما ذهب إليه المقريزى من أن مهندسى هذه الأبواب هم ثلاثة إخوة من الرها الأرمينية، وبذل مجهوداً كبيراً، فى تتبع الأصول المعمارية والزخرفية لهذه الأبواب، فى مناطق شمال الشام وأرمينيا وشمال العراق وبيزنطا، واقتنع تماماً بأن الأدلة المادية والشواهد التاريخية، تؤكد صحة كون هؤلاء المهندسين عن الرها، وتنفى كونه مهندساً قبطياً[٢٣٠].

ورغم قوة الحجج التى ساقها "كريزويل" لتعضيد رأيه، فإنه قد أغفل أن تلك الأبواب قامت فى أرض مصرية لها تقاليدها المعمارية والفنية، كما أنه وجه جل اهتمامه نحو تلك المنطقة التى كانت خاضعة يوماً ما للامبراطورية البيزنطية، متناسياً أن المسلمين قد سادوا فترة طويلة فى هذه المنطقة، بل والأكثر من ذلك أنه ولى وجهه عن البحث فى أدلة تشير إلى صلة وثيقة بين كثير من عناصر هذه الأبواب- خاصة الزخرفية منها- مع بلاد المغرب الإسلامى، ولعل أكثر المآخذ التى تؤخذ على كريزويل أنه ادعى على المقريزى بما لم يقل، فإذا كان المقريزى قد ذكر أن الذين بنوا هذه البوابات الثلاث هم "ثلاث إخوة قدموا من الرها"[٢٣١]، فقد أضاف كرزويل إلى ذلك أنهم كانوا من المسيحيين[٢٣٢]. فهل كان خافياً على كريزويل أن الرها وغيرها من مناطق الجزيرة كالرقة وحران ونصيبين وغيرهم فتحت فى خلافة عمر بن الخطاب ﷺ على يد عياض بن غنم[٢٣٣]، وكانت فى حوزة الخلافة الإسلامية، وبها كثير من المسلمين بل ونسب إليها بعض العلماء والمحدثين المسلمين، أمثال يحيى ابن أبى أسد الرهاوى (ت١٤٦هـ)، والحافظ عبد القادر بن عبد الله بن عبد الرحمن الرهاوى (ت٦١٢هـ) والذى كان مولده فى الرها سنة (٥٣٦هـ)[٢٣٤]. وهل كان خافياً على كريزويل أن فتوح أرمينيا ذاتها بدأت فى عهد الخليفة عثمان بن عفان ﷺ على يد حبيب بن مسلمة الفهرى، وكانت جزءاً من الدولة الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى[٢٣٥]، ونُسب إليها قوم من أهل العلم، منهم أبو عبد الله عيسى بن مالك بن شِمْر الأرمنى[٢٣٦]. بل إن بدر الجمالى الأرمنى الجنس الذى ترجع إليه أعمال تحصينات القاهرة، لم يكن مسيحياً، بل كان مسلماً شَغَل فى مصر رئيساً للقضاه وداعياً للدعاة[٢٣٧].

وربما كانت القضية الأولى بالاهتمام ليس كون هؤلاء المهندسين من مسلمى الأرمن أو مسيحييهم، بل هل كانوا أصلاً من أرمينيا أو غير ذلك. وإذا كان كريزويل كما سبقت الإشارة قد اعتمد قوة التأثيرات الأرمينية وغيرها مما وفد من بيزنطا وشمال الشام وشمال العراق؛ على تلك الأبواب، دليلاً على أن هؤلاء المهندسين كانوا من الأرمن، وهو قول لاشك له وجاهته خاصة فى ضوء إشارة المقريزى، أنهم كانوا من الرها، فإن ظهور ثمة تأثيرات أخرى فى هذه الأبواب، كالتأثيرات المغربية، ربما تجعل هناك شكاً فى أن تلك الأبواب كانت أرمينية خالصة، أو أن القائمين عليها كانوا من الأرمن فقط.

وأيًا كان الأمر فيجب أن نقر أن ظهور ثمة تأثيرات مغربية أو محلية فى هذه الأبواب، لاينفى خضوعها لتأثيرات أرمينية بيزنطية قوية[٢٣٨]، إلى الحد الذى قال فيه بعض العلماء

"إن الطابع البيزنطى ينكشف فى عشرين ناحية معمارية"[٢٣٩]. وقال آخرون "أما السور الثانى - سور بدر الجمالى- فقد أقامه مهندسون معماريون سوريون بين عامى ١٠٨٧ و ١٠٩٣م على غرار المنشآت البيزنطية"[٢٤٠]، بل وهناك من يذكر فى هذا الصدد أن "هذه الأبواب هى فى الواقع أروع آثار الفاطميين، إلا أنها بيزنطية وليست عربية إسلامية"[٢٤١]، وأنها "كانت على الطراز النورماندى"[٢٤٢].

ولكن الباحث لايميل إلى المبالغة فى الاعتقاد بأن تلك الأبواب كانت مجرد نسخ مكررة من المنشآت البيزنطية، أو كانت كما زعم بعض العلماء بيزنطية وليست عربية إسلامية، فهى أقوال سوف يتكشف فيما بعد أنها لم تكن دقيقة على وجه الإطلاق.

وعلى أية حال فلا يسعنى بعد هذه المناقشة إلا أن اقتبس فقرة ذكرها "أحمد فكرى" أعتقد أنها تعبر بشكل صادق عما يدور فى ذهنى، حول جنسية مهندسى هذه الأبواب: وما ظهر بها من تأثيرات فنية، قال فيها: "وإنى أفترض، مثلاً، صحة ما ذكره المقريزى من أن ثلاثة إخوة مهندسين قدموا من الرها لبناء أسوار القاهرة وبواباتها فى عصر بدر الجمالى. وافترض كذلك صحة ما ذهب إليه العلماء المستشرقون، الذين درسوا هذه الأسوار والبوابات، من أن العناصر المعمارية والزخرفية فيها قد اقتبست من أصول عُثر عليها فى الأناضول وأرمينيا وشمال سوريا والجزيرة وبيزنطة وروما ومصر القبطية. ولكن أحداً لايستطيع أن ينكر الحقيقة الأثرية الثابته من أنه لم تقم، قبل سنة ٤٨٠هـ(١٠٨٧م)، فى أى موطن من مواطن العمارة، وفى أى عصر من عصورها، مجموعة متكاملة متناسقة، لنظيرة أو شبيهة، عن قريب أو بعيد، لمجموعة بوابات القاهرة وأسوارها، وان هذه المجموعة فريدة حقاً فى تكوينها وروعتها، بين الآثار المعمارية الحربية فى العصور الوسطى جميعاً"[٢٤٣].

وبعد تلك المقدمة عن الآراء التى أثيرت حول جنسية مهندسى أسوار القاهرة وأبوابها؛ والتحديد المجمل للأقطار التى يعتقد أنها صاحبة التأثير فى تلك الأبواب. سوف تقوم الدراسة بوصف موجز لتلك الأبواب[٢٤٤]، مركزين فيها على ما حوته من زخارف إلى جانب بعض العناصر المعمارية التى كان لإثباتها ضرورة وأهمية للبحث. ثم يتم بعد ذلك التطرق لتناول ومناقشة ما على هذه الزخارف والعناصر من تأثيرات فنية وافدة.

باب النصر: (٤٨٠هـ)

هو أحد البابين اللذين يقعان فى الضلع الشمالى بأسوار القاهرة، ويتكون من كتلة ضخمة من البناء، يبرز ثلثها خارج واجهة السور، والثلثان الآخران يقعان من خلفه. والجزء البارز من هذه الكتلة عبارة عن برجين عظيمين يأخذان الشكل المربع، وبين هذين البرجين ممر مكشوف يؤدى إلى باب المدخل الذى نصل منه إلى رحبة مربعة متسعة مغطاه بقبو متقاطع "Cross Vault" فى منتصفه صرة حجرية.

والبرجان البارزان مصمتان إلى ثلثى ارتفاعهما، والثلث الأخير فى كل برج يتكون من حجرة مسقوفة بقبة ضحلة "Shallow Dome"، تحملها مثلثات كروية "Spherical Triangle Pendentives"، وقد فتحت فى واجهة كل غرفة مزاغل لرمى السهام

(شكل ٤٦١).

وقد حفل هذا الباب بعدة أشكال زخرفية لها دلالات خاصة. وهي تتمثل في أشكال تلك الدروع "Shields"، والتي نجد منها ثلاثة في واجهة كل برج، وواحدة تطل على الممر المكشوف، ومما يلاحظ أن كل ثلاثة دروع في الواجهة تتكون من درعين مستديري الشكل بينهما درع ثالث مستدير من أعلى ومنسحب إلى أسفل في هيئة مدببة، بحيث يأخذ هيئة الطائر "Kite- Shaped" (لوحة ١٣١).

ويعلو مدخل البوابة عتب "Lintel" يتكون من صنجات معشقة "Joggled Voussoirs". يعلوها عقد عاتق، يعلوه عتب آخر مكون أيضاً من صنجات معشقة، في هيئة زخرفية أكثر إبداعاً من صنجات العتب الأول.

وقد وضعت فتحة المدخل في حشوة غائرة يعلوها عقد نصف مستدير، محصور في إطار زخرفي مستطيل، وأسفل هذا العقد لوحة حجرية نقشت عليها ثلاثة أسطر بخط كوفي[٢٤٥]. وفي كوشتي هذا العقد، زخرفة حجرية بارزة قوامها في كل جانب، درع بداخله زخارف هندسية، وسيف (لوحة١٣٢).

باب الفتوح : (٤٨٠هـ)

وهو الباب الثاني بالضلع الشمالي بأسوار القاهرة. ويتكون من كتلة بنائية عظيمة، يبرز ثلثها خارج السور، أما الثلثان الباقيان فيقعان من خلفه. ويتكون هذا الباب من برجين ضخمين، لهما واجهتان مقوستان (شكل ٤٦٢)، وبين هذين البرجين ممر مكشوف يؤدي إلى المدخل الموصل إلى رحبة متسعة مغطاه بقبة ضحلة تحملها مثلثات كروية.

وقد زُين جانبا البرجين المطلين على ممر المدخل، بحشوة غائرة في كل ناحية، يتوجها عقد نصف مستدير، يتكون من صنجات قصت حجارتها على هيئة وسائد صغيرة متلاصقة "Cushion Voussoirs" (لوحة ١٣٣).

ويعلو مدخل البوابة عتب مكون من صنجات معشقة تعشيقاً بسيطاً، يعلوها عقد نصف دائري، مؤطر بزخارف منحوتة في هيئة متدرجة (لوحة ١٣٤). وقد وضعت فتحة المدخل في حشوة غائرة. يتوجها عقد كبير نصف دائري له حافة عريضة مشطوفة، مشغولة بزخارف متنوعة قوامها أشكال معينات متماسة الرؤوس بداخلها أشكال وريدات في هيئات مختلفة، ونجوم متعددة الأشكال، ودوائر، وصرر مجدولة، وصلبان (لوحة ١٣٥). ويعلو هذا العقد صف من الكوابيل "Brackets" بعضها على هيئة رأس كبش، وبين هذه الكوابيل مناطق مربعة، تشغلها تجويفات، يحيط ببعضها أشكال نجمية (لوحة١٣٦)، في هيئة مشابهة لأشكال المصندقات أو الحقاق التي كانت تزين الأسقف الخشبية.

باب زويلة : (٤٨٥هـ)

يقع هذا الباب في الضلع الجنوبي بأسوار القاهرة، وهو يتكون أيضاً من كتلة بنائية ضخمة، يبرز ثلثها خارج السور، والثلثان الآخران بداخل هذا السور، ويتكون هذا الباب من برجين ضخمين. لهما واجهتان مقوستان، يكتنفان ممراً مكشوفاً يؤدي إلى المدخل (شكل٤٦٣)، الذي نصل منه إلى رحبة متسعة مسقوفة بقبة ضحلة محمولة على مثلثات

كروية، وفى الجانب الشرقى من هذه الرحبة،دخلة عميقة تغطيها طاقية أو نصف قبة. ترتكز عند ركن الدخلة على صفين من الحنيات، كل منهما بداخله مقرنص محارى أو مروحى الشكل. فى هيئة ضلوع مشعة "Radiated Ribs" (الشكلان ٤٦٤، ٤٦٥).

وفى جانبى البرجين المطلين على ممر المدخل حشوة غائرة فى كل ناحية، متوجة بعقد مفصص "Scallped Arch" (لوحة ١٣٧). علقت عليها كتل حديدية، بعضها كروى الشكل، والبعض الآخر على هيئة قضيب. فى طرفيه كرتان حديديتان، ربما كانت تستعمل كمعدات حربية.

ويتوسط واجهة كل برج من أعلى، حشوة غائرة داخل حلية معمارية متوجة بطاقية "Moulded Hood" (لوحة ١٣٨). وعدا ذلك فقد اختفت التفصيلات الزخرفية الأخرى التى كان من المتوقع أن تزين بصفة خاصة أعلى فتحة المدخل. حيث لانجد بها إلا تلك الصنجات المعشقة بسيطة الهيئة (لوحة ١٩).

ويهمنا أن نشير إلى أن تلك البوابات قد بنيت بكتل حجرية مصقولة جيداً، كما أن تلك الكتل رصت بصورة تثير الإعجاب، تؤكد دقة وحرفية منفذيها. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه يوجد فى هذه الأسوار أعمدة رخامية استعملت كروابط "Bond"، وضعت أفقيًا فى باطن الجدران، وتظهر أطرافها عند المدماك السادس أو السابع فوق سطح الأرض. ومن العناصر المهمة التى ظهرت فى هذه التحصينات أيضاً، القبو ذو القطاع النصف مستدير "Tunnel - Vault".

وبعد هذا الوصف الموجز لأهم العناصر المعمارية والزخرفية التى ظهرت فى تحصينات بدر الجمالى بالقاهرة، سوف تقوم الدراسة بتتبع التأثيرات الفنية عليها، معتمدة فى ذلك على ما ذكره كريزويل أولاً، وسيراً على تصنيفه لها، ثم بعد ذلك يتم الإشارة إلى بعض النقاط التى أغفل كريزويل تناولها، أو مر عليها مروراً كريماً؛ وكان لها أهمية خاصة فى دراسة التأثيرات الفنية فى تلك التحصينات.

* المثلثات الكروية[٢٤٦]:

استخدمت المثلثات الكروية كمناطق انتقال لإقامة القباب الضحلة فى الرحبة الوسطى فى بابى الفتوح وزويلة، وكذلك فى الحجرات التى تشغل الجزء العلوى بباب النصر، وتبرز أهمية المثلثات الكروية فى الأمثلة السابقة إذا ماعرفنا أن ظهورها فى أبواب بدر الجمالى تعد أقدم مراحل استعمالها فى العمارة الإسلامية بمصر.

وفى محاولة من كريزويل لتحديد الموطن الذى وفد منه هذا العنصر إلى مصر فى أعمال بدر الجمالى، ذكر أن هذا العنصر كان مستخدماً فى كنيسة آيا صوفيا "Sancta Sophia" فى سنة ٥٣٧م، وكان يُظن أنه ابتكار بيزنطى، غير أن هذه النظرية لم تصبح حقيقة، لأن هناك ثلاثة أمثلة من هذا العنصر وصلتنا من بلاد الشام تؤرخ بالقرن الثانى والثالث للميلاد، وهى موجودة فى ضريح بعَمَّان يعرف باسم قصير النويجسى "Qusayr an - Nuwayjis"، وفى حمامات بجرش، وأخيراً فى ضريح سمارية"Samaria". وأشار أنه يمكن الآن أن يضاف إليها مثل أقدم من حمامات

البتراء تؤرخ بالقرن الأول أو أوائل القرن الثاني للميلاد[٢٤٧].

ثم أشار إلى ظهور المثلثات الكروية مبكراً فى العمارة الإسلامية بسوريا فى العصر الأموى، كما هو الحال فى قصير عمرة (٩٧هـ/٧١٥م)، وفى حمام الصرخ (١٠٧هـ/٧٢٥م)، غير أن هذا العنصر لم يقابلنا لمدة تزيد عن الثلاثة قرون، ثم أكد على أن هذا العنصر كان شائع الاستعمال فى أرمينيا منذ القرن السابع الميلادى. وتوجد منه أمثلة جيدة كما هو الحال فى كاتدرائية تاليش "Cathedral of Talysh" التى بنيت فى سنة ٦٦٨م، ثم فى كاتدرائية تالين "Talin" التى بنيت قبل عام ٧٨٣هـ، ثم فى كنيسة القديس جريجورى ".S Gregory" فى كوشا فانك "Khosha Vank" التى بنيت سنة ٩٨٥م، ثم نجدها بعد ذلك فى كاتدرائية آنى "Ani" التى اكتمل بناؤها سنة ١٠١٠م[٢٤٨].

واستنتج كريزويل مما سبق أن المثلثات الكروية فى أبواب القاهرة انتقلت من أرمينيا الى مصر وليس من سوريا، حيث إنها لم تكن مستخدمة فى القطر الأخير وقت ظهورها فى مصر. بل ويرى أنه غير متردد فى أن يؤكد أنه كان هناك على الأقل بناؤون أرمنيون قد اشتغلوا فى تحصينات القاهرة عن طريق الوزير الأرمنى بدر الجمالى الذى أنشأ هذه التحصينات[٢٤٩].

ولكن هناك ثمة اعتراض على ما ذهب إليه كريزويل حيث يرى بعض العلماء أن ظهور المثلثات الكروية فى أبواب القاهرة يعد بتأثير من العمارة الشامية وليس من العمارة الأرمينية. وأن العمارة الأرمينية ما هى إلا خليط من تقاليد شامية وبيزنطية بل ومن إسلامية أيضا[٢٥٠].

وواقع الأمر أن التفسير الأخير لم يقدم لنا مبرراً لاختفاء عنصر المثلثات الكروية بعد تواجدها فى العمارة الأموية فى بلاد الشام، ثم ظهورها بعد ذلك فى أعمال بدر الجمالى. وكون أن العمارة الأرمينية خليط من عمائر أخرى ومنها العمارة الشامية، أو أن تلك المثلثات الكروية انتقلت من بلاد الشام إلى أرمينية، لاينفى أن ظهور هذه المثلات الكروية فى تحصينات القاهرة، كانت بتأثير من العمارة الأرمينية، وخاصة أن أمثلة ظهورها فى أرمينية متسلسلة الحلقات.

وعليه فإن الباحث يعتقد بوجاهة ما ذهب إليه كريزويل بأن عنصر المثلثات الكروية ظهر فى أبواب القاهرة بتأثير من العمارة الأرمينية.

* الأعمدة المستخدمة كروابط فى جدارن الأسوار:

أشار كريزويل إلى أن أقدم ما وصلنا ويفيد باستخدام هذا الأسلوب، هو ما ذكره المؤرخ المقدسي بأن جده ابا بكر البناء قد نفذه فى ميناء عكا لأحمد بن طولون، ويرجع هذا العمل غالباً إما إلى سنة ٢٦٤-٢٦٥هـ/٨٧٨-٨٧٩م أو إلى سنة ٢٦٩-٢٧٠هـ/٨٨٢-٨٨٣م. أما أقدم مَثل وصلنا بالفعل من هذا الأسلوب. هو ما وجد فى جزء من أسوار ميناء المهدية، الذى يرجع بناؤه إلى الخليفة الفاطمى عبيد الله المهدى، وانتهى من عمله فى سنة ٣٠٥هـ. كما ذكر أن هذا الأسلوب لم يظهر فى سوريا قبل عصر الحروب الصليبية، ومنذ هذه الفترة فصاعداً شاع استعماله هناك إلى حد كبير وأتى بعدة نماذج للتدليل على ذلك.

وإن كان فى نفس الوقت قد ذكر أن هذا الأسلوب عُرف استخدامه فى الإسكندرية، حيث ذكر البعض أنه رآه فى جدرانها قبل تهدمها[٢٥١].

* العقد النصف مستدير: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣):

كان هذا النوع من العقود هو النوع السائد الاستعمال فى بوابات القاهرة، وذكر كريزويل أن هذا الشكل من العقود وكذلك العقد الأفقى، يعد خروجاً عما ألفناه من أشكال العقود الفاطمية بالقاهرة، حيث لم يستخدما حتى ذلك الوقت، باستثناء استعمالهما فى نوافذ جامعى الأزهر والحاكم. ثم ذكر أنه على الرغم من احتمال ظهور العقد النصف مستدير فى العمارة السورية قبل الإسلام، فمن المحتمل أنه لم يستعمل بعد ذلك، وقد كُتبت السيادة هناك للعقد المدبب والذى نجده قبل الإسلام فى قصر ابن وردان "Qasr Ibn Wardan" (٥٦١-٥٦٤م)، ثم شاع استعماله فى العصر الإسلامى كما هو الحال فى المسجد الأموى بدمشق (٨٨-٩٦هـ)، وفى قصير عمرة (٩٣-٩٦هـ)، وفى حمام الصرخ (١٠٧-١١٢هـ)، وفى قصر الحير (١١٠هـ)، وفى المشتى وقصر الطوبة (١٢٥-١٢٦هـ)، وغير ذلك.

ثم أكد كريزويل على أن العقد النصف مستدير كان هو المسيطر "Rule" فى أرمينية، حتى تاريخ إنشاء تحصينات بدر الجمالى بالقاهرة، ومن ثم فهو دليل على التأثير الأرمينى فى هذه التحصينات[٢٥٢].

* الأعتاب المنحوتة: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣)

وذكر كريزويل أنها كانت من العناصر الشائعة الاستعمال فى العمائر المسيحية بسوريا، ودعَّم رأيه هذا بعدة أمثلة نقلها عن بتلر، وهى تمتد ما بين القرنين الخامس والسابع للميلاد[٢٥٣].

* العقد المقطوع كرابط لكتلتين (شكل ٤٦٢)

أشار كريزويل أيضاً أنه كان مستخدماً فى سوريا ومن أمثلة ذلك ما نجده فى خربة الخطيب "Khirbet al-Katib" فى "Baptistery" المؤرخة بسنة ٥٣٢م[٢٥٤].

* العقد ذو الإطار المزين بزخرفة منحوتة فى هيئة متدرجة: (لوحة ١٣٤)

ذكر كريزويل أنه كان معروفاً فى سوريا فى القرن الخامس الميلادى كما هو الحال فى الكنيسة الشرقية فى "Babisqa" المؤرخة بسنة ٤٠١م، وفى القرن السادس الميلادى كما هو الحال فى الكنيسة الغربية فى "Baqirha" المؤرخة بسنة ٥٠١م، وفى كنيسة القديس سيرجيوس "Sergius" فى "Dar Qita" المؤرخة بسنة ٥٣٧م[٢٥٥].

* الحنية المتوجة بنصف قبة مشغولة بزخارف مروحية (محارية): (شكل ٤٦٥)

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان شائع الاستعمال أيضاً فى سوريا قبل العصر الإسلامى، وأتى بعدة أمثلة تؤكد ما ذهب إليه[٢٥٦].

*** استخدام حنايا متوجة بأنصاف قباب كزخرفة: (لوحة ١٣٨)**

ذكر كريزويل أن هذا العنصر كان راسخ الاستعمال في العمارة الرومانية، في كل من الامبراطورية الغربية والشرقية على حد سواء. كما وجد أيضاً في العمارة الإسلامية المبكرة بسورية، كما هو الحال في قصر الحير، الذى يرجع إلى سنة ١١٠هـ[٢٥٧].

*** الأعتاب المشكلة من كتل عاتقة: (الأشكال ٤٦١-٤٦٣)**

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان معروفاً في سوريا، وأتى بنموذج عن "Banaqfur" يرجع غالباً إلى القرن الرابع الميلادى، ونموذجاً آخر في كنيسة القديس "Sergius" في "Babisqa" والتى ترجع تاريخها إلى نة ٦٠٩-٦١٠م[٢٥٨].

*** الصنجات المعشقة: (اللوحات ١٣٢، ١٣٤، ١٣٥، شكل٤٦٦)**

أشار كريزويل إلى أن هذا العنصر كان شائع الاستخدام في الامبراطورية الرومانية (الشكلان ٤٦٧، ٤٦٨)، في المساحة الممتدة من أسبانيا حتى حدود العراق[٢٥٩].

*** القبو ذو القطاع النصف مستدير:**

ذكر كريزويل أن هذا العنصر دخل إلى سوريا من بيزنطة في القرن السادس الميلادى، وظهر بها في قصر ابن وردان[٢٦٠].

*** الصنجات التى على هيئة وسائد: (لوحة ١٣٣)**

وقد ظهرت هذه الصنجات في العقدين المطلين على الممر المكشوف في باب الفتوح، ويشير كريزويل إلى أن العقود ذات الوسائد، تمثل حالياً معضلة، فعلى الرغم من أن أقدم الأمثلة المعروفة، هي تلك التى وصلتنا في باب الفتوح في مصر، فيأتى بعدها خمسة أمثلة وصلتنا من سوريا[٢٦١]. ثم ظهرت بعد ذلك في أربعة أمثلة في مصر[٢٦٢] تأتى بعد ظهورها في العصر الفاطمي بقرنين، ويرى أن ظهورها الأخير في مصر كان وقت التأثير السورى القوى على العمارة المصرية. ومن ثم فيميل إلى الاعتقاد بأن سوريا كانت هي أصل العقود ذات الوسائد[٢٦٣].

*** الدروع: (لوحة ١٣١)**

وقد ظهرت هذه الدروع في برجي باب النصر. وكانت إما على هيئة مستديرة، أو على شكل طائرة "Kite Shaped" (لوحة ١٣١)

ويشير كريزويل إلى أن كلا النوعين كانا مستخدمين في العصور الوسطى، وأن دروع الفرنجة كانت من النوع المستدير الذى تميز بالسطح المحدب جداً، وأن نفس هذا الدرع قد استخدمه الفيكنج "Vikings"، ومعظم الشعوب التيوتونية "Teutonic" - الجرمانية-. وفي القرن الثالث الميلادى استخدم الدرع الذى على هيئة الطائرة، وقد استعمل أخيراً بواسطة الإنجليز. ويذكر أنه في غرب أوربا في حوالى سنة ١٠٥٠م حل الدرع الذى على شكل الطائرة محل الدرع المستدير، وإن كان الأخير لم يزل مستخدماً بواسطة الصبيان. وأن آخر شعب استخدم الدرع المستدير بوضوح هم الدنماركيون "Danes"، حيث ظلوا يستخدمونه في منطقة دبلن "Dublin" حتى حوالى سنة ١١٧١م. وقد شاع استعمال الدرع الذى على هيئة الطائرة لدى النورمانديين "Normans" في القرن الحادى عشر

الميلادى، حيث نشاهده على قطعة نسيج بايو "Bayeux Tapestry"، ثم أكد على أن البيزنطيين كانوا يستعملون كلا النوعين من الدروع. وعليه فيرى أن الدروع المستديرة والأخرى التى على هيئة الطائرة، التى ظهرت فى باب النصر، كانت مستخدمة لدى الجيش البيزنطى[٢٦٤].

*** الزخرفة التى تزين الدروع المستديرة: (لوحة ١٣٢)**

ظهر فى كوشتى عقد مدخل باب النصر درعان مستديران يحتويان على زخرفة قوامها أشرطة مضفورة (لوحة ١٣٢). ويرى كريزويل أن مثل هذه الدروع المزخرفة وجدت فى سوريا قبل العصر الإسلامى، ووصلنا منها أمثلة مؤرخة، ظهرت على الأرضيات الفسيفسائية التى تزين كنيستى "Casmas" و "Damien" فى جرش، والتى ترجع إلى شهر فبراير سنة ٥٣٣م، كما ظهرت أيضاً فى مثالين غير مؤرخين، نجدهما أعلى الباب الغربى فى كنيسة فى حماه "Hama" تعرف باسم كنيسة العظماء "Kanisat al- Uzmá" والتى حولت إلى مسجد فى سنة ١٥هـ/ ٦٣٦- ٦٣٧م، كما نجدها أيضاً فى تاج عمود عُثر عليه فى سليمية "Salamiya". وظهرت كذلك فى زخارف فسيفسائية كانت تزين أرضية كنيسة بيزنطية، ترجع إلى القرن السادس الميلادى. ونجد نفس هذه الدروع أو الصرر المزينة بأشرطة مضفورة قد ظهرت أيضاً فى منزل فى "Btoursa" بشمالى سوريا (شكل ٤٦٩)، والاختلاف الوحيد بينها وبين مثيلاتها فى باب النصر، أن تلك التى ترجع إلى المنزل السورى، يُكوِّن الشريط المضفور فيها سبعة فصوص، بينما يُكوِّن فى درعى باب النصر ستة فصوص فقط. وينسب هذا المنزل السورى إلى ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين.

ويشير كريزويل أيضاً إلى أن نفس هذه الزخرفة التى تزين الصرر، قد ظهرت كذلك فى آسيا الصغرى "Asia Minor"، حيث نجدها فى كنيسة "Koimesis" فى "Nicaea"، التى ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، ونجدها كذلك فى تاج عمود من "Magnesia" فى "Hermos"؛ ويرى أن هذه الزخرفة وجدت طريقها إلى تونس فى العصر البيزنطى، حيث ظهرت بها فى أرضية فسيفسائية (شكل ٤٧٠)، محفوظة حالياً فى متحف باردو؛ كما ظهرت بها أيضاً فى أرضية فسيفسائية عُثر عليها فى "Blibane". ويذكر أيضاً أنها ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع الميلادى فى كنيسة ".St" Mark فى "Vnice"، حيث نجدها منفذة على حشوة؛ وعلى تيجان بعض الأعمدة. وكان ظهورها التالى بدير فى "Phocis" حيث نجدها فى لوح بالحاجز الأيقونى بكنيسة ".St" Luke of Stiris الكبرى (شكل ٤٧١أ)، وفى حاجز آخر بالكنيسة الصغرى (شكل ٤٧١ب)[٢٦٥].

وفى آخر عرض كريزويل لتلك الأمثلة قدم الشكر إلى الثلاثة مهندسين المسيحيين الذين قدموا من الرها، وقاموا بزخرفة تلك الدروع فى باب النصر[٢٦٦]. وربما إن كان من الجائز أن نقدم الشكر لمهندسى الرها هؤلاء- إن صح نسبة تلك الأعمال إليهم - فلا أجد محلاً لتأكيد كريزويل المستمر بأنهم كانوا من المسيحيين، إذ أنه كما سبقت الإشارة؛ يعد قولاً- منه- شككت الدراسة فى صحته.

*** زخارف عقد واجهة باب الفتوح: (لوحة ١٣٥)**

سبقت الإشارة إلى أن هذا العقد احتوى على زخارف متنوعة قوامها أشكال معينات متماسة تحصر بداخلها زخارف نباتية. وأشكال صرر، ونجوم، وغير ذلك (لوحة ١٣٥). ويرى كريزويل أن أقرب شبه لزخارف هذا العقد يمكن أن ترى في تاج عمود بكنيسة "Virgin" (al- Adhra) في ميافارقين "Mayafariqin" بديار بكر[٢٦٧]، والتي تؤرخ بنهاية القرن السادس الميلادي[٢٦٨].

*** الحشوة المتوجة بعقد مفصص في باب زويلة: (لوحة ١٣٧)**

وترى هذه العقود المفصصة تتوج حشوتين غائرتين في جانبي برجي باب زويلة المطلين على ممر المدخل (لوحة ١٣٧). وقد جاء كريزويل بقائمة طويلة لأمثلة ظهور هذا العقد في منشآت ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي، وفي عمائر أخرى إسلامية. وبدأ هذه القائمة بالإشارة إلى أن هذا العنصر قد ظهر في طاقي كسرى "Taq-i-kisra" بطيسفون "Ctesiphon"؛ ثم ظهر بعد ذلك في قصر الأخيضر العباسي، الذي ينسب إلى سنة ١٦١هـ/٧٧٨م؛ ومن بعده ظهر في سامراء يتوج نوافذ المسجد الكبير (شكل ٤٧٢)، الذي أكمل بناؤه في سنة ٢٣٧هـ/٨٥٢م؛ كما ظهر كذلك في سامراء في قصر العاشق ٢٦٤-٢٦٩هـ/٨٧٨-٨٨٢م، ثم ذكر أنه بعد الأمثلة السابقة لايعرف مثالاً للحشوات المتوجة بعقود مفصصة، حتى ظهرت في المئذنة المشيدة بالحجر في المسجد الجامع بحلب، والتي يرجع تاريخ الانتهاء من بنائها إلى سنة ٤٨٣هـ، أي معاصرة تقريباً لتلك التي في باب زويلة (٤٨٦هـ)، فلا يفصل بينهما سوى عامين[٢٦٩].

وبعد هذا المجهود الحميد الذي قام به كريزويل في تتبع الأصول المعمارية والزخرفية لتحصينات بدر الجمالي بالقاهرة، يذكر أن كلا من البناء وزخرفته، تنتمي تماماً إلى عمارة شمال سوريا، وأرمينيا، وشمال العراق[٢٧٠]. وأن ذلك يثبت صحة المعلومات التي أوردها المقريزي عن قيام ثلاثة مهندسين من الرها بعمل هذه التحصينات، وتحسم إلى الأبد "For Ever" النظرية القبطية، التي اتخذها بتلر كأمر مسلم به[٢٧١].

ولكن هناك ثمة اعتراضات على بعض ما ذهب إليه كريزويل، فقد رد فريد شافعي على سبيل المثال، تلك القبوات ذات القطاع النصف مستدير، وكذلك الأعمدة التي اتخذت كروابط في الجدران، إلى التأثيرات المغربية. حيث يرى أن أقرب مثال إسلامي مؤرخ لتلك القبوات وجد في الجزء العلوي في عنارة سوسة ٢٤٥هـ/٨٥٩م. أما الأعمدة التي استخدمت كروابط. فإن أقدم مثل وصلنا منها بالفعل هو الذي عُثر عليه في ميناء المهدية، وإن كان قد ذكر في نفس الوقت إشارة المقدسي إلى استعمالها في ميناء عكا في عصر ابن طولون. ومن ثم رجح أن هذا الأسلوب بدأ في الشرق ثم انتقل إلى الغرب، ومن الأخيرة إلى مصر[٢٧٢].

ومن ناحية أخرى فيرى فريد شافعي أن العقد المفصص الذي ظهر في باب زويلة (شكل ٤٦٤)، احتوى فصه العلوي من الداخل على عدة فصوص وهي ذات شبه عظيم لتلك التي في العقود المفصصة بالمسجد الجامع بقرطبة (شكل ٣٥٤). ٣٥٠-٣٥٥هـ/ ٩٦١-

٩٦٦م، وفى نوافذ جامع باب المردوم فى توليدو "Toledo" ٣٧٠هـ/٩٨٠م، وكذلك العقود المفصصة فى حوض رخامى من الأندلس (شكل ٣٥٥) مؤرخ بسنة ٣٧٧هـ/٩٨٧م[٢٧٣]. كما أشار غيره من الباحثين إلى أن هذه العقود المفصصة التى ظهرت فى برجى باب زويلة، كانت معروفة من قبل فى شمال أفريقيا، ولابد أنها قدمت إلى مصر عن طريق الفنانين الذين صحبوا الفاطميين عند دخولهم إلى مصر[٢٧٤].

كما اعتقد "فريد شافعى" أيضاً، أن الأشكال المتدرجة التى تزين إطار العقد الذى يعلو عتب مدخل باب الفتوح (لوحة ١٣٤) مستلهمة من أشكال العقود المفصصة المغربية والأندلسية[٢٧٥]. بالإضافة إلى أنه يرى أن هيئة الطاقية "Moulded Hood" التى تتوسط أعلى واجهتى برجى باب زويلة من الأمام (لوحة ١٣٨) تعد أيضاً من التأثيرات المغربية، وأن نموذجها الأول قد ظهر فى مئذنة جامع صفاقس الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى/ ١٠م[٢٧٦].

ومن ناحية أخرى فيرى بعض العلماء أن الأشكال الزخرفية التى ظهرت تزين العقد الكبير ذى الحافة المشطوفة أعلى مدخل باب الفتوح، والتى قوامها أشكال معينات متجاورة؛ تحصر بداخلها أزهاراً ونجوماً ومحارات وغير ذلك (لوحة ١٣٥)، هى أشكال كان معظمها جارياً فى الزخارف المغربية التونسية[٢٧٧]. وأنها مقتبسة من مثيلتها فى مربع قاعدة قبة جامع سوسة ٢٣٦هـ[٢٧٨] (شكل ٤٧٣).

وبالإضافة إلى ما سبق فيرى بعض العلماء أن المقرنص الذى على شكل المحارة أو المروحة، والذى ظهر فى الطاقية التى تتوج الدخلة بالجانب الشرقى برحبة باب زويلة (شكل ٤٦٥)، مقتبس من حطة مقرنصات القباب التى على هيئة محارية أو مروحية فى تونس، كتلك التى بقبة المحراب بجامع سوسة ٢٣٦هـ، والتى بقبة المحراب بجامع الزيتونة ٢٥٠هـ[٢٧٩]، بل وظهرت قبلهما فى مقرنصات قبة المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان (شكل ٤٧٤) ٢٢١هـ.

ولكن على الرغم من تشابه هيئة مقرنصتى باب زويلة مع تلك المقرنصات التونسية، خاصة من حيث اتفاقهما فى الهيئة المحارية أو المروحية الشكل، القائمة على الضلوع المشعة. فيلاحظ أن مقرنصتى باب زويلة جاءتا على صفين- واحدة تعلو الأخرى- بينما كانت فى النماذج التونسية عبارة عن مقرنص مفرد، أى حطة واحدة. ويشير عبد الرحمن فهمى إلى أن فريد شافعى يرى أن مقرنصات باب زويلة لامثيل لها فى العمارة الإسلامية فى الشرق والغرب، وذلك من حيث مجموعها وتفاصيلها، فهى إسلامية الطابع. بل هى مثل من المبتكرات الإسلامية المحلية الرائعة، وأنها واحدة من تلك الظواهر المعمارية العديدة فى الأبواب الثلاثة التى تساعدنا على تفنيد الأسطورة التى سردها المقريزى عن مهندسى الرها الثلاثة الذين بنوْا تلك الأبواب[٢٨٠].

ومن ناحية أخرى وكما سبقت الإشارة فإن هذه الأبواب الثلاثة قد بنيت بكتل حجرية صقلت صقلاً جيداً، كما رصت بصورة متقنة، تدل على براعة منفذيها. وربما كان فى ذلك أيضاً ما يوحى بدور للأرمن فى ذلك، على أساس أنهم كانوا متخصصين فى البناء

بالحجارة[٢٨١]. وإذا كنا لا نستطيع أن ننفى قدرات الأرمن على البناء بالحجارة، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا القدرات الفذة للمصريين فى هذا الشأن. وهو أمر لايحتاج إلى تدليل. وبالإضافة إلى ذلك فإن الفاطميين كانوا متمرسين منذ وجودهم فى بلاد المغرب، على البناء بالحجارة. وما أمر مدينة المهدية بأسوارها وأبوابها ببعيد. أما فى مصر فيكفينا أن نذكر جملة أوردها ناصر خسرو عن القصر الشرقى الكبير. لنعرف إلى أى مدى بلغ الفاطميون من قدرة على البناء بالحجارة، قبل أن يعرف الأرمن لهم طريقاً، فقد ذكر هذا الرحالة: "وجدران القصر من الحجر المنحوت بدقة، تقول إنها قدت من صخر واحد"[٢٨٢].

ومن الجدير بالذكر أنه يعلو عقد مدخل باب الفتوح، ستة كوابيل الاثنان الخارجيان منها، ينتهى كل منهما برأس كبش[٢٨٣]"Ram's head"، ويحصر كل كابولين بينهما مصندق "Coffer"، ويبلغ مجموعها سبع مصندقات أو حقاق (اللوحتان ١٣٥، ١٣٦)، تحتوى على زخارف هندسية ونباتية بديعة (الشكلان٤٧٥أ،ب). ورغم أهمية وتفرد أشكال تلك الكوابيل والمصندقات فى تاريخ العمارة الفاطمية بمصر، بل وربما تاريخ العمارة الإسلامية بها بوجه عام. فإن كريزويل مر عليها مروراً كريماً حين وصف باب النصر[٢٨٤]، بل ولم يحاول البحث عن أصولها، حين قام بتأصيل كل شاردة وواردة فى أبواب وأسوار بدر الجمالى، ونسبتها إلى شمالى سوريا وأرمينية وشمالى العراق.

فمن أين استقى الفنان الفاطمى أشكال تلك الكوابيل المنتهية برؤوس حيوانات، وما هو مصدر تلك المصندقات التى وجدت بين هذه الكوابيل؟!.

وواقع الأمر أنه ليس من الضرورة أن نبحث عن كل ما يقابلنا من عناصر معمارية وزخرفية بمصر؛ فى مناطق أخرى بالخارج، إذ وكما سبقت الإشارة فى غير موضع، أن مصر كانت تملك على مر العصور، قدرات فنية لايستهان بها، وكانت موضع إشعاع حضارى وفنى، منذ أن كُتب للمدنية أن ترى النور على أرضها. ولكن وكما سبقت الإشارة أيضاً، إن طبيعة الدراسة تفرض ألا نبحث عن فضل مصر على الآخرين، أو ما استمر من تأثير محلى فى مصر، أو ما ابتكر وأبدع على أرضها الخصبة، ولكن جل اهتمامها ينصب، على تلك التأثيرات الفنية الوافدة. وأياً ما كان مصدر هذا التأثير سواء أكان الصين أم الهند، اليمن أم العراق، بيزنطة أم الشام. المجر أم زنجبار، فهى فى النهاية زينت فنوناً وعمائر إسلامية، لا نملك إلا أن نصفها بفنون عصرية إسلامية.

وعلى أية حال فعلى الرغم من أهمية وغرابة تلك المصندقات ورؤوس الكباش التى ظهرت فى باب النصر، فلم أقف فيما وصلت إليه من دراسات على ما يعيننى فى تفسير أمر تلك الزخارف. وأود هنا أن أقدم رأياً قد يفسر لنا أمر تلك الزخرفة الغير مألوفة فى عمائر مصر الإسلامية. وفى هذا الصدد علينا أن نتذكر أن هناك اتجاهاً يعتقد بأنه رغم عدم وصول مصندقات خشبية من مصر الفاطمية، فإن مصر قد عرفت هذا الأسلوب من التسقيف- فى العصر الفاطمى- نقلاً عن بلاد اليمن[٢٨٥]، التى وصلنا منها نماذج ترجع إلى فترة منتصف القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٢٨٦]. ولعل المصندقات التى ظهرت فى باب النصر تعوضنا عن عدم وصول نماذج خشبية منها فى العصر الفاطمى، وتقف دليلاً على صحة الاعتقاد بأن

أسلوب زخرفة الأسقف بالمصندقات قد انتقل من اليمن إلى مصر فى العصر الفاطمى وربما كان فى عقد مقارنة بين أشكال بعض المصندقات التى وصلتنا من اليمن، وتنسب الى القرن الرابع أو الخامس الهجرى، وخاصة تلك التى على هيئة نجوم ثمانية الأطراف. كالتى فى الجامع الكبير بمدينة شبام كوكبان[٢٨٧]، مع أحد مصندقات باب النصر (شكل ٤٧٣ أ)، تكشف عن العلاقة الوثيقة بين هذه وتلك.

بل والأكثر من ذلك أن هناك ثمة إشارة تفيد بأنه يحيط بالمصندقات الكبيرة فى جامع شبام كوكبان، أفاريز مزينة بأشكال زخرفية بارزة تشبه فى شكلها رؤوس الوعول[٢٨٨]، فربما تستدعى هيئة هذه المصندقات ورؤوس الوعول فى ذلك الجامع اليمنى، أشكال المصندقات ورؤوس الكباش فى باب النصر.

وآخر ما نذكره من التأثيرات الفنية الوافدة فى زخارف أبواب القاهرة، ما ذكره "هرتسفلد" حين تناول أحد الأبواب الخشبية التى وصلتنا من سامراء، إذ لاحظ أنه ظهر به عنقود من اللآلئ محاط بقناتين، وتدور إحدى القناتين حول اللآلئ نفسها، والجزء الأوسط محفور ومسطح (شكل ٤٧٦)، وذكر أن هذا الأسلوب يشبه فى جوهره زخرفة فى باب الفتوح بالقاهرة[٢٨٩](الشكلان ٤٦٢، ٤٧٧). ومن الطبيعى أن هذا الأسلوب من الزخرفة، عُرف فى مصر منذ العصر الطولونى، يؤكد ذلك وجوده فى أحد إطارات شبابيك الجامع الطولونى الأصلية (شكل ٥٠٢).

ومما سبق يتضح أنه إن كانت السيادة فى أبواب وأسوار جوهر، ترجع إلى التأثيرات الوافدة من شمالى سورية وأرمينية وشمالى العراق، والتى اتخذ منها كريزويل دليلاً على صحة ما ذكره المقريزى بأن ثلاثة مهندسين من الرها هم الذين قاموا بهذه التحصينات، فإن ظهور ثمة تأثيرات أخرى متنوعة، خاصة المغربية واليمنية، ربما إن لم تجعلنا نشكك فى أمر هؤلاء المهندسين القادمين من الرها، فهى دليل على تنوع الفنانين الذين شاركوا فى هذه التحصينات. وليس من الضرورى بالطبع أن ظهور عناصر مختلفة من أقطار متفرقة، فى هذه الأبواب، دليل على تعدد جنسيات هؤلاء الفنانين. فربما إن كان من الجائز مشاركة بعض الفنانين الوافدين من الخارج فى هندسة وزخرفة تلك الأبواب، فإن الأغلب أن بعض الفنانين المصريين - القادرين دائما على استيعاب الأساليب الفنية الوافدة- قد أسهموا بدور ليس بقليل فى تشييد وزخرفة هذه التحصينات.

المبحـــث الثـالـــث

التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف العمائر الدينية:

أ - عصر الولاة (٢١ - ٢٥٤هـ)

- جامع عمرو بن العاص بالفسطاط (٢١-٢١٢هـ)

يشكل المسجد الجامع للمسلمين أهمية خاصة، ومن ثم فكان هو أول اهتمامات العرب، حين أنشئوا مدنهم الجديدة في البلدان التي فتحوها. وإذا كان عمرو بن العاص قد أقدم عقب فتح مصر عام ٢١هـ على إنشاء مسجد جامع يتوسط المدينة - الفسطاط- التي اختطها، فهو نفس النهج الذي اتخذ من قبل حين أنشأ عتبة بن غزوان مسجدا في وسط المدينة - البصرة- التي أسسها عام ١٤هـ، وهو نفس ما اتبعه أيضا سعد بن أبي وقاص حين أنشأ المسجد الجامع في وسط المدينة- الكوفة- التي أسسها عام ١٧هـ. وهو أسلوب لاشك يعد امتدا لما انتهجه الرسول ﷺ، حين بدأ العمل في المنطقة التي نزل بها في يثرب، بإنشاء المسجد الجامع، الذي كان نواة لما حوله من منشآت[٢٩٠].

وما كان عن المنتظر أن يكون الجامع الذي أنشأه عمرو بالفسطاط، إلا منشأة بسيطة تخطيطا وبناء[٢٩١]. فقد كان يتكون من مساحة مستطيلة الشكل- ليس لها صحن- يبلغ طول جدار القبلة فيه والجدار المقابل حوالي ٥٠ ذراعا وعمقه ٣٠ ذراعا (٢٥ × ١٥م)، وكان سقفه بسيطا ومنخفضا. ويتكون من مدادات من الخشب وسعف النخيل، أما أعمدته فكانت عن جذوع النخل أو من الحجر أو الآجر أو اللبن[٢٩٢]، وبنيت جدرانه من اللبن، وفرشت أرضيته بالحصباء، وكان له ستة أبواب[٢٩٣].

وعلى الرغم من بساطة هذا الجامع فإن لنا فيه ثلاثة عناصر - هي المحراب والمنبر والمئذنة- لها أهمية ودلالات خاصة في هذا المبحث.

* المحـــراب:

ورد في بعض المصادر التاريخية أن ثمانين من الصحابة، وقفوا على إقامة قبلة المسجد، وكان عن بينهم الزبير بن العوام، والمقداد بن الأسود، وعبادة بن الصامت، وأبو الدرداء، وأبو ذر الغفاري وغيرهم[٢٩٤].

وتشير المصادر التاريخية أيضا إلى أن هذا المحراب لم يكن من النوع المجوف[٢٩٥]. مما يتبادر إلى الذهن مباشرة أنه كان محرابا مسطحا. ولكن القلقشندي ذكر عبارة مهمة "ولم يكن له يومئذ محراب مجوف بل عمد قائمة بصدر الجدار"[٢٩٦]، مما يرجح معه وجود تكوين مستقل لمحراب، يتكون من عضادتين قائمتين. وليس من المستبعد أن تقابلهما أفقيا عارضة، سواء أكانت مستقلة، أو تمثل جزءا من السقف. وإذا صح هذا الاستنتاج، فبماذا يمكن أن نسمي هذا المحراب؟ إذا كان من الصعب أن نطلق عليه "محرابا مسطحا" نظرا لوجود هاتين العضادتين في جدرانه، فيبدو أنه ليس من اليسير أيضا أن نسميه "محرابا مجوفا" لعدم وجود استدارة في جدرانه. ومن ثم فيبدو أن هذا المحراب كان مرحلة وسطى بين المحراب المسطح والمحراب المجوف.

ومن الجدير بالذكر أن فريد شافعي أورد عن السمهودي خطوات بناء المسجد النبوي، التي ذكر فيها: "فأمر النبي ﷺ بالنخل فقطع، وبقبور المشركين فنبشت. فصفوا

النخل قبلة له وجعلوا عضادتيه من حجارة..."(٢٩٧). ويرى شافعي أن العضادة تعني جانب فجوة أو تجويف. ومن ثم رجح أن يكون هذا المحراب من النوع المجوف(٢٩٨). بل وتساءل إن لم يكن هذا المحراب من النوع المجوف فبماذا يسمى إذن؟ ويؤكد على أن كلمة "تجويف" تعني ضمن ما تعني أن يكون مسقطه مستطيلاً أو مربعاً(٢٩٩). وإذا صح هذا الافتراض فيكون محراب جامع عمرو- موضع الدراسة- من النوع المجوف. وأياً كان نوع محرابي مسجد الرسول ﷺ ومسجد عمرو، فإن العلاقة بينهما واضحة، مما يعني أن محراب جامع عمرو كان على شاكلة محراب مسجد الرسول ﷺ بالمدينة المنورة.

* المنبـــر:

رغم تضارب آراء المؤرخين حول أول من نصب منبراً في جامع عمرو بن العاص(٣٠٠)، فإن الباحث يعتقد في صحة القول، بأن عمرو بن العاص لما فرغ من بناء جامعه، اتخذ له منبراً يخطب عليه، فكتب إليه الخليفة عمر بن الخطاب يأمره بكسره، قائلاً له: "أما يكفيك أن تقوم قائماً والمسلمون جلوس تحت عقبيك؟ فقام عمرو بكسره. وقيل إنه أعاده مرة أخرى بعد وفاة الخليفة عمر"(٣٠١). أي أن أول من اتخذ منبراً في هذا الجامع هو عمرو بن العاص سنة ٢١هـ.

بل ويتفق الباحث مع القول إلى جانب صحة خبر منبر عمرو، أنه كان يتبع في شكله منبر الرسول بالمسجد النبوي، والذي صُنع من الخشب وكان يتكون من ثلاث درجات(٣٠٢).

وهي نقط أخرى يتفق فيها ذلك العنصر المهم- المنبر- مع مسجد الرسول ﷺ بالمدينة المنورة، وقت تأسيسه على يد الرسول ﷺ.

* المئـــذنـة:

لم يرد في المصادر التاريخية أو غيرها مما اعتمد عليها الباحث في دراسته، أية إشارة تفيد أن عمراً قد اتخذ في جامعه مئذنة. وعلى الرغم من ذلك، فإن أحد الباحثين رجح أن يكون بهذا الجامع تكوين معماري خُصص لإعلان الأذان، كان يرتقيه المؤذن أبو مسلم سالم بن عامر(٣٠٣). مؤذن عمرو بن العاص قبل فتح مصر وبعد الفتح. بل ويرجح الباحث أيضاً أن هناك عمارة أجريت لهذا الجامع زمن الخليفة عثمان بن عفان، وأن هذه العمارة شملت منارة للجامع، لإعلان الأذان، على غرار منارات عثمان في المسجد النبوي والمسجد الحرام والجامع الكبير بصنعاء، والتي كانت تتألف من بدن مربع يمتد حتى ما يقرب القمة يُرقى إليه من خلال أقتاب - درجات- من الخارج(٣٠٤).

ومما لاشك فيه أن ما ذهب إليه الباحث جد خطير، إلا أنه لم يعتمد فيما ذهب إليه على مصدر تاريخي يعتد به، وبالطبع لا دليل مادي يؤيده. وحجته في ذلك، أن عمارة عثمان التي يعتقد فيها بهذا الجامع "لم يكن لها تأثير كبيرٌ على تخطيط وعمارة الجامع بحيث يرد ذكرها في بطون وثنايا المصادر التاريخية القديمة التي تناولت جامع عمرو بن العاص"(٣٠٥). وهو لاشك قول غير دقيق فإن المصادر التاريخية لم تترك شاردة ولا واردة عن هذا الجامع منذ تأسيسه على يد عمرو بن العاص مرورا بالعصور المتعاقبة. إلا وذَكَرتْها جملة أو تفصيلاً. وما هذا العمل الذي يعتقد الباحث أنه أجرى في جامع عمرو- المنارة- من

الضالة بحيث تغفل عن ذكره جميع المصادر التاريخية التي وصلتنا.

وإذا كان الباحث يرى أو كما ذكر "يطمئن" إلى ما أورده المؤرخ يحيى بن الحسين، أحد علماء اليمن في القرن الحادى عشر الهجرى/ ١٧م، بأن عثمان بن عفان أقام منارات في المسجد النبوى وفي المسجد الحرام وفي مسجد صنعاء الكبير، وأن هذه المنارات كانت ذات تكوين مربع الشكل[٣٠٦]. فلست أدرى من أين استنتج الباحث أو رجح "أن جوامع البصرة والكوفة وعمرو بن العاص بالفسطاط ١٤هـ/٦٣٥م، ١٦هـ/٦٣٦م، ٢١هـ/٦٤٢م، كان بها منارات خلال تلك الفترة على نمط منارات عثمان بن عفان في المسجد النبوى والمسجد الحرام وجامع صنعاء"[٣٠٧]. رغم أن المؤرخ الوحيد الذى اعتمد عليه في ترجيحه هذا لم يشر إلى إضافة أية منارات في الجوامع المذكورة عاليه، أو كما ذكر الباحث "لم يذكرهم- أى المؤرخ اليمنى يحيى بن الحسين- أو يذكر أى مسجد آخر، وذلك إنما يعزى إلى اهتمامه بذكر تاريخ وآثار بلاد اليمن ومكة والمدينة"[٣٠٨]. والحق أن الأمر لو كان كذلك، لزخمت المصادر التاريخية المصرية، بذكر أمر عمارة عثمان بن عفان ومنارته في جامع عمرو بالفسطاط، وما كنا لنحتاج أن نخمن ذلك من مصدر يمنى يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى/ ١٧م.

وعلى أية حال فعلى الرغم من اعتقادى بأنه يجب أن ينظر بحذر إلى ما ذهب إليه الباحث بشأن إجراء عمارة وإضافة مئذنة إلى جامع عمرو بن العاص زمن الخليفة عثمان بن عفان، فلا بأس أن نذكر ما أشار إليه بأن هذه المئذنة - حسب تصوره- كانت تتكون من بدن مربع يمتد حتى ما يقرب القمة ويرقى إليها من خلال درجات، وأنها كانت على نفس نمط مآذن عثمان في المسجد النبوى والمسجد الحرام[٣٠٩]، والتى تعد امتداداً للاسطوانة المربعة التى كانت في قبلة المسجد النبوى، والتى كان يرقى إليها بلال عن طريق أقتاب أو درجات[٣١٠].

أعمال مسلمة بن مخلد في جامع عمرو بن العاص: (٥٣هـ)

لم يكد يمضى ثلاثة عقود على إنشاء عمرو بن العاص لجامعه، إلا وضاق بأهله عن المصلين، فكتب بهذا والى مصر آنذاك مسلمة بن مخلد، إلى الخليفة الأموى معاوية بن أبى سفيان، فكتب إليه معاوية يأمره بالزيادة فيه، فزاد فيه مسلمة سنة ٥٣هـ من شرقيه ومن شماليه، كما كساه بالنورة، وزخرف جدرانه وسقوفه. وفرش أرضيته بالحصر بدلاً من الحصباء. وكان مما أمره معاوية أيضاً بناء الصوامع للأذان، فجعل مسلمة لجامع عمرو أربع صوامع، كل صومعة في ركن من أركانه[٣١١].

ولكن مما يؤسف له أن أياً من المصادر المتعددة التى تناولت هذا الجامع وأشارت إلى زيادات وأعمال مسلمة فيه. لم تشر لا من قريب ولا من بعيد إلى كينونة تلك الزخارف التى زين بها الجامع. غير أنه من المرجح أن تكون على نفس نمط وروح الزخارف التى سادت في مصر خلال العصر الأموى. بل وليس من المستبعد أن تكون تلك الزخارف قد أصابها كما أصاب غيرها من الفنون المصرية، ثمة تأثيرات أموية شامية، وقد مر بنا في غير موضع تفاعل الفنون المصرية آنذاك مع المؤثرات الوافدة من بلاد الشام، وهو أمر طبيعى

نظراً لكون مصر جزءاً من الامبراطورية الأموية. التى كانت تشع أساليبها الفنية حينئذ من الشام عاصمة تلك الامبراطورية، وذلك بالإضافة إلى ما تمتعت به مصر من أهمية بالنسبة للخلافة الأموية، بحكم جوارها من بلاد الشام، أو غير ذلك من عوامل الاتصال الحضارى بين القطرين.

أما فيما يتعلق بالمآذن أو الصوامع الأربع التى جعلها مسلمة فى أركان جامع عمرو، فعلى الرغم من أن المؤرخين لم يتركوا لنا أى وصف لشكلها، فقد بات من المتفق عليه أنها كانت على هيئة أبراج مربعة قليلة الارتفاع، وبنيت من الآجر، مثلها فى ذلك مثل الجامع، وأنه كان يصعد إلى هذه الصوامع عن طريق درج خارج المسجد[٣١٢]. كما يميل القاسم الأعظم من العلماء إلى اعتبار صوامع مسلمة هذه، تعد تقليداً للأبراج الأربعة التى كانت فى أركان سور المعبد الوثنى- الرومانى- بدمشق، والذى حوله المسلمون إلى جامع[٣١٣].

وعلى الرغم من أن أحد العلماء يرى أن ذلك المعبد الوثنى - الرومانى- الذى استُعمل جزءٌ منه للصلاة أيام الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وأصبح مسجداً جامعاً عظيماً سنة ٩٦هـ على يد الخليفة الوليد بن عبد الملك، لم تكن صوامعه تصلح للدعوة للصلاة فى عاصمة كبيرة مثل دمشق، نظراً لأن تلك الصوامع لم تكن تعلو إلا قليلاً عن سطح الجامع، وأنها استخدمت كقواعد رُفعت فوقها منارات عالية أومآذن روعى فى تكوينها المعمارى، أن يُتاح للمؤذن الصعود إلى شرفة عالية يدور فيها وينادى منها للصلاة، وأن تلك المنارات أو المآذن الأولى تهدمت بفعل الزلزال[٣١٤]، نقول على الرغم من ذلك أننا لا نملك إلا أن نقر بأن منارات أو صوامع مسلمة الأربع فى أركان جامع عمرو، كانت مقتبسة من أبراج ذلك المعبد الرومانى، إذ أن الأعمال السابقة التى يُعتقد أنها أضيفت إلى تلك الأبراج، ترجع إلى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة ٩٦هـ، وأن أبراج ذلك المعبد كانت وقت إنشاء مسلمة لصوامع مسجد عمرو سنة ٥٣هـ، قائمة على حالتها.

وعلى أية حال فإن كان الباحث يتفق مع الرأى القائل بأن صوامع مسلمة فى جامع عمرو كانت مستوحاة من أبراج المعبد الرومانى فى الشام، ولا يميل إلى ما ذهب إليه بعض العلماء من تشكيك فى هذا الأمر، فإن ذلك لايعنى حتماً الاعتقاد بأن أبراج ذلك المعبد الرومانى كانت هى أصل المئذنة الإسلامية.

ومن ناحية أخرى فيرى أحد الباحثين أن صوامع مسلمة فى جامع عمرو وغيرها مما بناه فى مساجد الفسطاط، كانت تتألف من بدن مربع من القاعدة إلى ما يقرب القمة يرقى إليه بدرج من الخارج[٣١٥]،- وهو قول لا اعتراض عليه- ولكنه يرى أن تلك الصوامع أو المنارات كانت فى تكوينها المعمارى المربع امتداداً لمنارة كانت قائمة فى جامع عمرو بن العاص قبل زيادة مسلمة بن مخلد، والتى تعد متأثرة وامتداداً لمآذن عثمان بن عفان عامة ومئذنته فى المسجد النبوى خاصة، والتى تعد بدورها امتداداً لما كان قائماً فى عهد الرسول ﷺ ومتمثلاً فى الاسطوان المربعة، الذى كان يرتقيه بلال للأذان من خلال درجات من الخارج[٣١٦].

وواقع الأمر أنه كنا نود الحصول على أية إشارة تفيد بوجود مئذنة فى جامع عمرو

قبل مآذن مسلمة، لنركن إلى ما ذهب إليه الباحث. ونتجاوز أنها كانت متأثرة بمئذنة عثمان في المسجد النبوى، والتى تعد امتداداً لما كان قائماً على عهد الرسول ﷺ. ولكن في ضوء عدم توافر أية إشارة لوجود مئذنة في جامع عمرو قبل مآذن مسلمة بن مخلد. فيبدو أن ما ذهب إليه الباحث أمر يصعب التحقق منه.

ومن الجدير بالذكر أن صاحب الرأى السابق لم يفت عليه أن يؤكد على أن الغرض من وجود أربع منارات في أركان جامع عمرو- منارات مسلمة- إنما يعزى إلى أنه كان المسجد الجامع الذى تقام به صلاة الجمعة، وأن المساجد الصغيرة في الفسطاط قد زود مسلمة كل منها بمنارة واحدة(٣١٧). ولعل فيما ذكره الباحث من أن المساجد الصغيرة. أو مساجد الصلوات الخمس، قد زُود كل منها بمنارة واحدة، يعد أمراً مقبولاً، ولكننا نتساءل لماذا كانت منارات مسلمة في جامع عمرو يبلغ عددها أربع، واحدة في كل ركن عن أركانه؟ ولو كانت الإجابة على ذلك لأنه كان المسجد الجامع، فلماذا لم يكن عددها أكثر أو أقل من ذلك؟ ولماذا وضعت على هذا النحو؟ ربما كان لهذين التساؤلين أكثر من إجابة وتفسير. ولكن يبدو أن الإجابة البديهية والمباشرة، أنها كانت على نهج أبراج المعبد الروماني- الذى حُوِّل إلى جامع- وذلك من حيث شكلها المربع، وعددها الأربع، بالإضافة إلى توزيعها في الأركان(٣١٨).

أعمال قرة بن شريك في جامع عمرو بن العاص(٣١٩): (٩٣هـ)

قام والى مصر قرة بن شريك في مستهل سنة ٩٢هـ بأمر من الخليفة الوليد بن عبد الملك، بهدم الجامع، وابتدأ في بنيانه في شهر شعبان من نفس السنة، وأكمل بنيانه في شهر رمضان سنة ٩٣هـ(٣٢٠).

وقد كانت أعمال قرة في الجامع من الأهمية بمكان، ففى عمارته زادت مساحة الجامع، حيث أدخل فيه بعض دار عمرو بن العاص ودار ابنه في الجانب الأيسر- الشمالي الشرقي- كما وسع قليلاً من ناحية القبلة، التى صوب اتجاهها بعد أن كانت منحرفة قليلاً عن الاتجاه الصحيح، وأصبح الجامع يشتمل على صحن أوسط يحف به أربعة أروقة، أكبرها رواق القبلة، وصار له أربعة أبواب في كل من جانبيه الأيسر والأيمن، وثلاثة في الجدار المواجه للقبلة(٣٢١).

كما قام قرة باستبدال المنبر القديم الذى كان في الجامع، بمنبر آخر جديد(٣٢٢)،وزود الجامع بمحراب مجوف،وقد عُرف هذا المحراب بـ"محراب عمرو" لأنه كان في سمت المحراب القديم الذى بناه عمرو بن العاص(٣٢٣)، كما قام قرة بزخرفة الجامع، وتذهيب رؤوس بعض أعمدته(٣٢٤). كما زوده أيضاً بمقصورة(٣٢٥).

ومما لوحظ أن أعمال قرة في هذا الجامع سنة ٩٣هـ، قد تبعت في كثير من مظاهرها عمارة الحرم النبوى الشريف بالمدينة في عهد الوليد بن عبد الملك، فالمحراب المجوف الذى أحدثه قرة في جامع عمرو، كان اقتداءً بالمحراب المجوف الذى أحدثه بالحرم النبوى الأمير عبد العزيز بن مروان في سنة ٨٨هـ(٣٢٦). وكما أدخلت في عمارة الحرم النبوى مساكن زوجات النبى ﷺ في رقعة المسجد النبوى. كذلك أدخلت في جامع عمرو

دار عمرو ودار ابنه. وبالإضافة إلى ذلك قلد جامع عمرو المسجد النبوى فى التصميم العام. من حيث اشتماله على صحن يحف به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة، وكذلك فى العناية بتجميل الجامع وتزويقه على عادة الخليفة الوليد بن عبد الملك فى بناء المسجد(٣٢٧).

ومن ناحية أخرى فإن المقصورة التى أحدثها قرة فى جامع عمرو تعد تقليداً لمقصورة معاوية بن أبى سفيان فى الجامع الأموى(٣٢٨).

أعمال عبد الله بن طاهر فى جامع عمرو بن العاص(٣٢٩): (٢١٢هـ)

وصل عبد الله بن طاهر إلى مصر، أميراً على البلاد من قبل الخليفة العباسى المأمون، وذلك فى شهر ربيع الأول سنة ٢١١هـ. ثم توجه إلى الإسكندرية فى مستهل شهر صفر سنة ٢١٢هـ، وعاد إلى الفسطاط فى جمادى الآخرة من هذه السنة، فأمر بالزيادة فى الجامع، وقيل إن الذى تمم زيادة عبد الله ابن طاهر بعد سفره إلى بغداد، هو عيسى بن يزيد الجلودى(٣٣٠).

وتتمثل زيادة عبد الله بن طاهر فى إضافة مساحة جديدة فى الجهة الجنوبية الغربية للجامع، تعادل مساحته التى كان عليها بعد عمارة قرة بن شريك وصالح بن على، فأصبحت مساحته على ما هو عليه الآن، وتحددها الجدران الخارجية الموجودة حالياً(٣٣١).

والجوانب المعمارية لأعمال عبد الله بن طاهر فى جامع عمرو مليئة بالتفاصيل، التى لا تحتاج الدراسة إلى الخوض فيها(٣٣٢). وسنكتفى بتناول تلك الأعمال التى وصلتنا عليها زخارف، والتى تعتبر أقدم زخرفة إسلامية وجدت منفذة على العمارة بمصر الإسلامية(٣٣٣).

ونجد هذه الزخارف محفورة فى الخشب على بعض الوسائد (الطبالى) التى تعلوتيجان بعض الأعمدة فى الركن الأيمن من رواق القبلة، وكذلك فى الإطارات والأفاريز الخشبية ببعض النوافذ القديمة، فى الجدارين القبلى والغربى للجامع (شكل ٤٨٧).

وتتكون تلك الزخارف الخشبية المحفورة بصفة عامة من عناصر نباتية، قوامها أوراق الأكانتس، وأوراق عنب خماسية، وأنصاف مراوح نخيلية، بالإضافة إلى زخرفة تشبه حلية البيضة والسهم.

وتتألف زخارف الوسائد الخشبية بصفة أساسية من شريط من لفائف متجاورة من العروق النباتية، التى يخرج منها وحدتان من ورقة العنب الخماسية ومن زخرفة نباتية أخرى محورة تتألف من ثلاث أو أربع وريقات تنتهى كل منها بثلاث شعب. وتملأ هاتان الوحدتان بالتبادل اللفائف المتجاورة(٣٣٤) (شكل ٤٧٩، لوحة ١٤٠).

ونجد فى الإطارات والأفاريز الخشبية بالنوافذ، زخرفة، قوامها ثلاثة أجزاء، العلوى منها، عبارة عن حلية بها صف متجاور من أوراق أكانتس فى هيئة متموجة، بأسفلها شريط رفيع عليه زخرفة قوامها حلية لعلها تمثل زخرفة البيضة والسهم، ثم يأتى إفريز آخر تتكون زخارفه من عرق متموج يمس الحافتين العليا والسفلى، وتملأ المناطق المحصورة بين العرق والحافتين وحدتان زخرفيتان مكررتان بالتبادل، إحداهما تنشأ من حلزون دائرى يخرج من العرق بداخله أربع أوراق ثلاثية الفصوص تتابع بعضها فى حركة دائرية حول

قرص فى مركز الدائرة، ثم يتمم باقى المنطقة التواءان ينتهى كل منهما بورقة نصف نخيلية فى طرف منها محلاق أو التواء صغير كالقرص حوله ثلاثة أقراص أخرى. أما الوحدة الثانية فتتكون من حلزون دائرى آخر تشغله ورقة عنب خماسية. ويكمل باقى المنطقة نفس نصفا المروحة النخيلية ونفس الأقراص حول المحاليق، التى ظهرت فى الوحدة السابقة[٣٣٥].

ومما يسترعى الانتباه أن الزخارف النباتية فى أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو قريبة الشبه من زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة، وكذلك بعض الزخارف الجدارية بالمسجد الأقصى بالقدس[٣٣٦]. ويشير أحد العلماء إلى أن تلك الزخارف- التى ترجع إلى ابن طاهر- متأثرة بالزخارف الأموية، وأن تأثيرها قد انتقل إلى بعض الكنائس المصرية المعاصرة؛ مثل كنيسة أبى سيفين بالفسطاط[٣٣٧] (شكل ٤٨٠)، كما أكد البعض الآخر على أن الإفريز المشغول بأوراق الأكانتس المتموج الذى يزين نوافذ عبد الله بن طاهر، يستدعى مباشرة سلسلة كاملة من الزخرفة السورية المشابهة، تبدأ عن القرن السادس الميلادى. فى البارا "al – Bara" ومجلايا "Mijlayya" والبوابة الذهبية "Golden Gate"، وغيرها بالقدس، وكذلك الإفريز المزخرف بعوارض قبة الصخرة. والعيد من الألواح الجدارية فى المسجد الأقصى[٣٣٨].

على أنه يجب أن يكون واضحاً فى أذهاننا أنه ليس معنى ظهر ثمة تأثيرات أموية سورية فى الزخارف المحفورة على الخشب فى أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو. أن تلك التأثيرات الأموية وفدت على مصر فى هذه الفترة، بل هى تعد من رواسب الأساليب الأموية التى ذاعت فى زخرفة الأخشاب بمصر خلال القرنين الأول والثانى الهجريين/ ٧-٨م، وكتب لها الاستمرارية فى مصر خلال القرن الثالث الهجرى /٩م، حين بدأ طراز سامراء الثالث فى الظهور، وكُتبت له السيادة الفنية فى الحفر على الخشب بمصر، كما سبق توضيح ذلك فى حينه.

ومن ناحية أخرى فإذا كان بعض العلماء يرون أن الزخارف المحفورة على الخشب بجامع عمرو- السابق ذكرها- ذات صلة واضحة مع مثيلاتها فى الفن القبطى[٣٣٩] أو البيزنطى، المستمد من أصول هلينستية، فقد ظهرت فى هذه الزخارف ثمة تطورات ربما تنم عن بداية أسلوب فنى جديد فى الزخرفة. فقد لوحظ على سبيل المثال أنه تطرق إلى أوراق الأكانتس تطور واضح، ظهر فى الميل إلى التبسيط فى تجسيمها، وتحوير فى التواء الطرف العلوى. مما أكسبها بوجه عام بعداً واضحاً عن أصولها الهلينستية. كما أن حلية البيضة والسهم الكلاسيكية[٣٤٠]. ظهر عليها التطور والتحوير، الذى كاد أن يفقدها اتصالها بأصلها، حيث اختفى قطاعها الذى كان يتكون من ربع الدائرة، واختفى كذلك تجسيم السهم والبيضة والإطار البيضى حولها، وحفرت فى مستوى منبسط فوق مستوى آخر أقل عمقاً، هو الأرضية[٣٤١].

وربما دعا التطور الذى ظهر على بعض العناصر الزخرفية فى أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو- عن مثيلاتها فى الفنين الهلينستى والقبطى- وكذلك ما امتازت به الزخارف النباتية. من الأفرع التى تمتد صعوداً وهبوطاً مكونة أشباه دوائر، تُملأ بأوراق

نباتية مختلفة. وكذلك الفرع النباتي الذى لا تعرف بدايته أو نهايته. ممتداً فى حركة دائمة غير مستقرة، تخرج منه وريقات نباتية فى بعض الأحيان، أو يتحول نفسه إلى ورقة نباتية فى أحيان أخرى، ثم لا يلبث أن يعود فيخرج من هذه الورقة، فرع من جديد (شكل٤٧٩). وكذلك كسوة السطح المعد للزخرفة جميعه بها، بحيث لا يظهر فراغ فيه، وتكرار العنصر الزخرفي، مع تجدده فى كل مرة. نقول ربما دعا كل ذلك أن يذكر أحد العلماء أن تلك الزخارف النباتية على هذا النحو، تتضح فيها خصائص الزخرفية العربية. وأن هذه الزخرفة التى تعد أقدم ما وصلنا من الديار المصرية- على العمائر الإسلامية- ناقلة لخيال التعبير الشعرى العربى، من لحن وإيقاع، ووزن وقافية[٣٤٢].

وفى ضوء الاعتبارات السابقة، ربما كان من الجائز اعتبار الزخارف النباتية المحفورة على الخشب بجامع عمرو- من عهد عبد الله بن طاهر- بداية تكوين للزخارف النباتية الإسلامية، التى واصلت مسيرة تطورها فى الفترات اللاحقة، حتى وصلت إلى قمة نضجها، فى الزخرفة التى اصطلح على تسميتها باسم "الأرابسك".

ومن ناحية أخرى فقد أمكن من خلال بعض البقايا الأصلية التى وجدت فى واجهات الجامع، عمل تصميم لما كانت عليه تلك الواجهات زمن عبد الله بن طاهر، وقد اتضح أنه كان يشغل جدار القبلة سبع عشرة نافذة، يقابلها مثلها فى الجدار الشمالى، وأن الجدار الغربى كان يشغله اثنان وعشرون نافذة يقابلها مثلها فى الجدار الشرقى (شكل ٤٨١). وقد كانت كل نافذة تتكون من عقد مدبب قليلاً يرتكز على عمودين رخاميين مدمجين[٣٤٣] (شكل ٤٨٢)، ويبين كل نافذتين حنية غائرة ذات طاقية مشغولة بضلوع وقنوات وفصوص تخرج من مركز الطاقية على هيئة مروحية[٣٤٤] (شكل ٤٨٣).

ويعنينا من أمر زخارف تلك الواجهة، الأعمدة المدمجة فى نواصى الحنيات والنوافذ، والتى يرجح أنها من بين التأثيرات العراقية التى وفدت إلى مصر فى العصر العباسى، حيث إن أقدم مثل قائم وجد لها كان فى باب بغداد بالرقة الذى يرجع إلى عام ١٥٥هـ- أى من عهد الخليفة العباسى المنصور- ثم ظهرت بعد ذلك فى قصر الأخيضر بالعراق (١٦١هـ)[٣٤٥].

ومن ناحية أخرى فإن الحنيات الغائرة ذات الطواقى المضلعة المنتهية بأشكال فصوص، كان أول ظهور لها فى باب بغداد بالرقة[٣٤٦]، ومن ثم فهى تعد أيضاً من بين التأثيرات العراقية التى ظهرت فى أعمال عبد الله بن طاهر بجامع عمرو بن العاص.

ومن النقاط المهمة التى نود التأكيد عليها فى جامع عمرو، أن جدار القبلة فيه، بعد أعمال عبدالله بن طاهر، كان يحتوى على ثلاثة محاريب[٣٤٧] (شكل ٤٨٤). المحراب الأول: وهومحراب قرة بن شريك، وقد عُرف باسم "محراب عمرو" لأنه وضع فى سمت محراب المسجد القديم الذى بناه عمرو ابن العاص. والمحراب الثانى، وهو الأوسط، وقد عُرف بـ"محراب عمر بن مروان" أخى الخليفة الأموى عبد الملك. وربما أحدث عمر بن مروان هذا المحراب بعد قرة بن شريك، وقيل إن المحرابين السابقين من عمل قرة بن شريك. أما المحراب الثالث، فهو المحراب الكبير المجاور للمنبر. وهو من عمل عبد الله بن

طاهر[٣٤٨]. ومن المعتقد أن هذه المحاريب الثلاثة كانت تقابل الأبواب الثلاثة المفتوحة فى الجدار البحرى. ويلاحظ أنه لايوجد حالياً فى الجامع سوى محرابين أحدهما فى وسط الجدار القبلى تقريباً والثانى شرقية، ومن المرجح أن المحراب الثالث كان فى الجهة الغربية، وأنه كان محراب عبد الله بن طاهر[٣٤٩].

ويؤكد وجود تلك المحاريب الثلاثة فى جدار قبلة جامع عمرو أن مصر قد عرفت مبكراً ظاهرة تعدد المحاريب، حتى وإن كانت تلك المحاريب على مسافات متباعدة.

ومن ناحية أخرى فيشير "ابن دقماق" إلى أنه فى أكتاف تلك المحاريب الثلاثة ستة أعمدة، فى كتفى كل محراب منها عمودان[٣٥٠]. ومن المرجح أن كل عمودين كانا موضوعين فى زاويتين غائرتين فى ناصيتى كل محراب، ويشير أحد العلماء إلى أن ذلك الأسلوب يُعد من أهم المبتكرات والظواهر التى تتصل بالمحاريب الإسلامية، وأن أقدم مثل منها وجد فى محراب الجدار الجنوبى بقبة الصخرة بالقدس (٧٢هـ)، ويليه محراب المسجد الأموى بدمشق (٩٦هـ)، ومن بعده محراب قصر المشتى، الذى ينسب إلى الخليفة الأموى الوليد الثانى (١٢٥-١٢٦هـ). ثم شاع هذا النظام بعد ذلك فى العصر العباسى[٣٥١].

ب- العصر الطولونى: (٢٥٤-٢٩٤هـ)

- جامع أحمد بن طولون : (٢٦٣-٢٦٥هـ)

رغم تعدد روايات المؤرخين حول تاريخ إنشاء أحمد بن طولون لجامعة فى مدينة القطائع[٣٥٢] فإن النص التأسيسى الذى وصلنا منه والمؤرخ بعام ٢٦٥هـ[٣٥٣] (لوحة ١٤١)، أثبت بما لايدع مجالاً للشك، أن أصدق تلك الروايات هى التى ذكر فيها المقريزى أن ابن طولون ابتدأ فى بناء هذا الجامع فى سنة ٢٦٣هـ وذلك بعد بنائه لمدينة القائع[٣٥٤]، وأنه فرغ فى بنائه فى شهر رمضان سنة ٢٦٥هـ[٣٥٥].

ولا يختلف تخطيط هذا الجامع، عن التخطيط المألوف للمساجد الجامعة، من حيث احتوائه على صحن كبير مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة. ويتميز هذا الجامع بأنه يحيط بجدرانه الخارجية، من ثلاث جهات- القبلية والشمالية والغربية- ثلاثة أروقة مكشوفة، وهى التى اصطلح على تسميتها بـ"الزيادات".

وإذا كان البحث فى هذه الجزئية لايهتم سوى بدراسة التأثيرات الفنية على زخارف العمائر، فإن هناك أموراً أخرى فى هذا الجامع، كان لذكرها ضرورة، لما لها من أهمية فى التأكيد على قوة التأثيرات الفنية الوافدة عليه، ذلك بالإضافة إلى أنه كان لابد من الإشارة إلى بعض السمات الخاصة فيه، وصلته بالبيئة المصرية، والتى كان لذكرها أهمية سوف تتضح فيما بعد.

وأول ما نذكره عن التأثيرات فى هذا الجامع تلك الزيادات، والتى لاشك أنها متأثرة بالزيادات التى وجدت فى الجامع الكبير بسامراء (٢٣٤-٢٣٧هـ). ثم فى جامع أبى دلف (٢٤٥-٢٤٧هـ) بسامراء أيضاً. وإن كانت مثل تلك الزيادات وجدت أيضاً فى الجامع الكبير بمدينة سوسة الذى يرجع إلى سنة ٢٣٦هـ[٣٥٦].

أما جدران الجامع نفسه من الخارج. فيخترقها من أعلى صف من شبابيك معقودة.

ترتكز عقودها على أعمدة مدمجة، وبين كل شباكين حنية متوجة بطاقية مشغولة بضلوع إشعاعية مجوفة، تشع من مركز الطاقية (شكل ٤٨٥، لوحة ١٤٢)، وتنتهى الواجه بشريط مقسم إلى مربعات، بداخل كل مربع منها دائرة مفرغة،ويعلو هذا الشريط صف من الشرافات التى على هيئة العرائس المتراصة (لوحة ١٤٢)، مماثلة لتلك التى تتوج جدران زيادات الجامع من الخارج.

ومما لاشك فيه أن نظام واجهات الجامع الطولونى، تُعيد إلى أذهاننا نظام واجهات جامع عمرو ابن العاص- ٢١٢هـ- (شكل٤٨١). خاصة من حيث الشبابيك المرتكزة عقودها على أعمدة مدمجة، وبين كل شباكين حنية ذات طاقية مشغولة بقنوات إشعاعية[٣٥٧].

وعلى الرغم من أنه قد سبقت الإشارة إلى أن ظاهرة الأعمدة المدمجة عُرفت فى العراق منذ ظهورها فى باب بغداد بمدينة الرقة سنة ١٥٥هـ، ثم فى قصر الأخيضر سنة ١٦١هـ، ثم وجدناها مستعملة فى نوافذ واجهة الجامع الكبير بسامراء ٢٣٤-٢٣٧هـ (شكل٤٧٢). فلسنا بحاجة إلى الاعتقاد بأن ظهورها فى شبابيك واجهة الجامع الطولونى، تعود إلى التأثيرات العراقية، فهى لاشك امتداد لما كانت عليه فى شبابيك جامع عمرو بن العاص (٢١٢هـ). خاصة أن ترتيب هيئة الشبابيك المتبادلة مع الحنيات ذات الطواقى الإشعاعية فى جامع ابن طولون تكاد تكون منقولة تماماً من واجهة جامع عمرو بن العاص.

وعلى الرغم من ذلك فإن الشريط الذى يعلو واجهات الجامع الطولونى والمقسم إلى مربعات بداخل كل منها دائرة مفرغة، يعد بلاشك من بين التأثيرات السامرائية فى الجامع[٣٥٨]، حيث وجدت نفس هذه الظاهرة فى الشريط الذى يعلو واجهات الجامع الكبير بسامراء[٣٥٩].

وجدير بالذكر أن نشير إلى أن الشرافات - العرائس- التى تتوج واجهات الجامع الطولونى وواجهات زياداته، تعد فريدة فى بابها، ولم يصلنا ما يماثلها فى العالم الإسلامى[٣٦٠] أو غيره.

أما المداخل التى فتحت فى واجهات الجامع، فقد لوحظ فى الأجزاء العلوية منها، والتى فقدت طبقة الملاط التى كانت تكسوها أنه كان يعلو كل فتحة باب عتب خشبى، يعلوه عقد عاتق مكون من قوالب الآجر، يرتكز على صفوف من قوالب الآجر، وأن مثل هذا التنسيق، يعد نسخة طبق الأصل لما وجد يعلو مداخل أبواب الجامع الكبير فى سامراء[٣٦١].

وتعد الحشوات الخشبية التى تعلو بواطن مداخل الجامع، مثل حى تجلت فيه التأثيرات الفنية السامرائية، وذلك من حيث هيئة زخارفها وأسلوب تنفيذها، اللذين اتبعا طراز سامراء الثالث. وقد بلغ تشابه زخارف إحدى هذه الحشوات (لوحة ٥٢)، مع زخارف حشوة خشبية من قصر الجوسق الخاقانى بسامراء[٣٦٢]، أن ذكر أحد العلماء "حتى أن الإنسان ليظن أن كلاهما من عمل صانع واحد وليس ذلك ببعيد"[٣٦٣].

أما وإن إنتقلنا إلى داخل الجامع، فقد حدثتنا المصادر التاريخية، أنه كان يتوسط صحنه، فوارة تعلوها قبة مذهبة مشبكة من جميع جوانبها، وتقوم على عشرة أعمدة رخام، وستة عشر عمود رخام فى جوانبها، وكانت مفروشة كلها بالرخام، وتحت القبة قصعة رخام

يبلغ قطرها أربعة أذرع. وفي وسطها فوارة تفور بالماء[٣٦٤]. ومن المرجح أن تلك الفوارة كانت أيضاً من بين التأثيرات السامرائية التي ظهرت في الجامع الطولوني، إذ وصلنا ما يفيد أنه كان يتوسط المسجد الجامع في سامراء، فوارة عظيمة الحجم. وقد عُثر في الحفائر التي اجريت في الجامع، على الأساس الاسطواني لهذه الفوارة. وعلى أجزاء من أعمدة رخامية، وتيجان، وقطع من الجص المصبوغ، والمذهب. مما يرجح أن الفوارة كان يقوم فوقها سقف محمول على دائرة من الأعمدة[٣٦٥].

أما الأروقة التي تحيط بصحن الجامع، فتتكون بائكاتها من عقود مدببة[٣٦٦]، يرى بعض العلماء أن الجزء الأسفل من أقواس بعضها- رجل العقد- يقترب من شكل حدوة الفرس[٣٦٧]. وتلك العقود محمولة على دعامات. في زوايا كل منها أعمدة مدمجة، قطاعها الأفقي على هيئة ثلاث أرباع الدائرة. وأعلى كل دعامة- في المساحة المحصورة بين كل عقدين- نافذة صغيرة، ذات عقد مدبب محمول على عمودين مدمجين (لوحة ١٣٤، شكل ٤٨٦).

وإذا حاولنا البحث في العناصر السابقة، فيميل بعض الباحثين إلى أن ظهور العقد المدبب في مصر في مقياس النيل بالروضة (٢٤٧هـ).(لوحة ١١٩)، ثم في جامع ابن طولون (لوحة ١٤٣)، إنما يرجع إلى التأثير العراقي، إذ أن هذا النوع من العقود استعمل في العراق كما هو الحال في قصر الأخيضر (١٦١هـ). ثم في قصر الجوسق الخاقاني بسامراء (٢٢١هـ)، وذلك قبل ظهوره في مصر[٣٦٨].

وربما ليس هناك اعتراض على اعتبار أن ظهور العقد المدبب في مصر يعد من التأثيرات العراقية الوافدة عليها، ولكن ينبغي لفت الانتباه إلى نقطتين، أولاهما: أن العقد المدبب عُرف فيمصر أولاً في مقياس النيل، وذلك قبل ظهوره في جامع ابن طولون، عما يعني أنه ليس هناك ضرورة لنسبة ظهوره في هذا الجامع إلى التأثير العراقي المباشر، بل هو استمرار لما وجد في مصر من قبل. وثانيهما: أن عقود الجامع الطولوني، كانت من النوع المدبب ذي المركزين، وقد تميزت بقربها من هيئة العقد ذي حدوة الفرس. وأنها بذلك تختلف عن عقود باب العامة في قصر المعتصم- الجوسق الخاقاني- التي تميزت بأنها عن النوع المدبب ذي المراكز الأربعة، ومن ثم فمن المعتقد أن تأثير سامراء غير وارد في هذه الناحية بجامع ابن طولون[٣٦٩].

أما فيما يتعلق باستعمال الدعامات في الجامع الطولوني، فهي لاشك سمة معمارية لم تكن مألوفة في مصر من قبل[٣٧٠]، حيث كان السائد فيها استعمال الأعمدة. ومن ناحية أخرى فقد زودت تلك الدعامات بأعمدة- ثلاثة أرباع عمود- مدمجة. وقد استعملت تلك الدعامات قبل ظهورها بالجامع الطولوني، في الجامع الكبير بسامراء، وقد كانت ذات قاعدة مربعة الشكل، يعلوها بدن ذو قطاع مثمن. وفي أربعة أضلاع منه أعمدة رخامية. بعضها مستدير والبعض الآخر مثمن (شكل ٤٨٧). وإذا كانت هيئة دعامات الجامع الكبير بسامراء تختلف جزئياً عن تلك التي في الجامع الطولوني، كما أن سقفه كان يرتكز مباشرة على تلك الدعامات، بينما الحال في الجامع الطولوني ارتكاز السقف على العقود

المحمولة على الدعامات. فمما لاشك فيه أن الاتفاق التام بين دعامات الجامع الطولوني- بأعمدته المدمجة، وسقفه المحمول على تلك الدعامات- مع تلك التي في جامع أبي دلف بسامراء (شكل ٤٨٨)، لايدع مجالاً للشك، في أن دعامات الجامع الطولوني كانت من بين التأثيرات السامرائية عليه.

أما بالنسبة للنوافذ الصغيرة التي تعلو دعامات الجامع الطولوني. (لوحة ١٤٣)، فهي مماثلة، سواء في هيئتها أو ترتيبها، لتلك النوافذ الصغيرة التي وجدت بين عقود الطابق الثاني في الواجهة الشمالية بقصر الأخيضر[٣٧١] (شكل ٤٨٩). كما وجدنا نفس فكرة النوافذ التي تعلو الدعامات في جامع أبي دلف بسامراء[٣٧٢]. وإن كان يلاحظ أنها عبارة عن فتحات مستطيلة غير معقودة[٣٧٣].

ومن الجدير بالذكر أن جميع تيجان الأعمدة المدمجة في الجامع الطولوني، من النوع الكأسي أو الناقوسي (شكل ٤٩٠)، وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا النوع من التيجان ظهر في مصر من قبل في قواعد أعمدة النواصي بالحنيات الغائرة بمقياس النيل بالروضة (٢٤٧هـ)، وذلك بتأثير من العراق، حيث كان أول ظهور له في قصر الجوسق الخاقاني[٣٧٤] (٢٢١هـ) (شكل ٤٣٥) بمدينة سامراء، ثم في الجامع الكبير (٢٣٤-٢٣٧هـ) بنفس المدينة[٣٧٥].

ويتوسط جدار القبلة بالجامع الطولوني، محرابه الأصلي. وهو على هيئة حنية مجوفة، ذات مسقط نصف دائري، غير أنه لم يتبق من عناصره الزخرفية الأصلية، سوى واجهته الجصية المحصورة داخل إطار يضم الحنية والأعمدة الأربعة على جانبيها، وكوشتي العقد، ثم الشريط الخشبي الذى يحتوى على الكتابة الكوفية البارزة، ثم شريط آخر يعلوه، عليه زخارف جصية. أما الزخارف التي تزين حالياً حنية المحراب وطاقيته، فهي تعود إلى أعمال السلطان المملوكي لاجين- سنة ٦٩٦هـ- بالجامع[٣٧٦].

ومما لاشك فيه أن الأعمدة الرخامية الأربعة على جانبي حنية المحراب، بما في ذلك تيجانها، ترجع إلى زمن إنشاء الجامع ونجد هذه الأعمدة موزعة على ناصيتي حنية المحراب، فبناصية كل حنية، زاويتان إحداهما ترتد عن الأخرى، وينتصب عمود في كل منهما، ويعلو العمودين اللذين في الزاويتين الداخليتين؛ تاجان على هيئة السلال "Basket" (شكل ٤٩١) أما العمودان اللذان في الزاويتين الخارجيتين فيعلو كل منهما تاج يحتوى على نقوش لزخارف نباتية[٣٧٧] من أوراق الأكانتس.

ويكاد يكون من المتفق عليه أن أعمدة محراب الجامع الطولوني وتيجانها، ترجع إلى العصر البيزنطي، وأنها نقلت إليه من أبنية قديمة[٣٧٨]، ترجع غالباً إلى القرن السادس الميلادي[٣٧٩]. وإن كان هناك من يرى أن تلك التيجان عُملت خصيصاً لهذا المحراب، أي أنها ترجع إلى العصر الطولوني، بل ويرى أنها تشبه شبهاً قوياً تاجي عمودي محراب المسجد الجامع بالقيروان، التي عُملت أيضاً خصيصاً له، وذلك قبل الجامع الطولوني بحوالي أربعين سنة، وأن هذه التيجان التي في أعمدة محراب المسجد الجامع بالقيروان، أو في أعمدة محراب الجامع الطولوني، تعتبر أمثلة رائعة لفن النحت العربي على الحجارة

فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م[٣٨٠]. ولكن الباحث لايميل إلى الأخذ بهذا الرأى الأخير. ويعتقد أن تيجان أعمدة محراب الجامع الطولونى، إنما ترجع إلى العصر البيزنطى، وأنه إن كان هناك ثمة علاقة بينها وبين تاجى عمودى محراب المسجد الجامع بالقيروان، إنما يرجع لأن التاجين اللذين فى الجامع الأخير، كانا على الطراز البيزنطى[٣٨١].

ويدور حول أعلى جدران الجامع الطولونى من الداخل، صف من الشبابيك (لوحة ١٤٣)- التى سبق الإشارة إليها فى الواجهات الخارجية (لوحة ١٤٢)- ويبلغ عددها ١٢٨ شباكاً: ٣٣ منها فى الجدار الشمالى الغربى: ٣٢ فى الجدار الجنوبى الشرقى- لأن موضع الشباك الذى فى المنتصف يشغله الجزء الأعلى من المحراب-: ٣٢ فى الجدار الجنوبى الغربى، ٣١ فى الجدار الشمالى الشرقى[٣٨٢]. وكل شباك من هذه الشبابيك متوج بعقد مدبب، محمول على عمودين قصيرين مدمجين. (شكل ٤٩٢)، فى هيئة مشابهة لعقود بائكات الجامع. والنوافذ التى فتحت أعلى الدعامات.

ويشغل ثمانين من فتحات هذه الشبابيك، ألواح جصية مفرغة، تحتوى على أشكال هندسية متنوعة، ومن المرجح أن ثلاثة أو أربعة منها فقط ترجع إلى العصر الطولونى، أما الباقى فيرجع إلى أعمال التجديدات التى تمت بهذا الجامع فى العصور اللاحقة[٣٨٣].

ومما لوحظ أن زخارف الشبابيك الأصلية بهذا الجامع، والتى قوامها أشكال هندسية ناتجة عن تقاطع أشكال دائرة، نفذت بالفرجار (شكل ٤٩٣)، فى هيئة مشابهة لتلك التى تزين بواطن عقود الجامع- التى سيشار إليها بعد قليل- وأن هذه الزخارف (لوحة ١٤٤)، مشابهة لزخارف الشبابيك الأصلية المفرغة فى الرخام بالجامع الكبير بدمشق (شكل ٤٩٤، لوحة ١٤٥). ولما كان هذا الأسلوب من الزخرفة لم يستعمل بعد القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، فليس هناك من شك فى أن الشبابيك الثلاثة أو الأربعة السابق الإشارة إليها ترجع إلى العصر الطولونى[٣٨٤].

وعلى أية حال فبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن تشابه زخارف هذه الشبابيك- المفرغة فى الجص- مع زخارف الشبابيك الأصلية بالجامع الأموى- المفرغة فى الرخام- فإن هناك ثمة إشارة تفيد بأن زخارف تلك الشبابيك الطولونية، تتشابه أيضاً إلى حد كبير مع زخارف بعض الشبابيك المفرغة فى الجص فى قصر الحير الغربى بالشام، مما دفع بعض العلماء إلى اعتبار أن تلك الأخيرة لها "أثر كبير على الشبابيك المفرغة فى الجامع الطولونى"[٣٨٥].

ومن الجدير بالذكر أن "برجوان" يرى أن الزخارف الهندسية بنوافذ الجامع الطولونى، ترجع إلى أصل إغريقى[٣٨٦]. فهل ذلك يعنى أن النماذج الأموية فى بلاد الشام، كانت هى حلقة الاتصال بين الزخارف الإغريقية والطولونية؟ وإذا كان الأمر كذلك فمما ينبغى ملاحظته أن تلك النماذج الأموية، ترجع إلى القرن الأول وبداية القرن الثانى للهجرة/ ٧-٨م. وأن النماذج الطولونية ترجع إلى نهاية القرن الثالث الهجرى/ ٩م. وأن الفارق التارخى بينهما ليس بقليل، لكى نرجح أن النماذج الطولونية متأثرة مباشرة بالنماذج الأموية، مما يشجع على الظن أن هناك حلقة اتصال بين هذه وتلك.

وعلى أية حال، فأياً ما كانت وسيلة الاتصال بين زخارف شبابيك الجامع الطولوني ومثيلاتها الأموية في الشام، فإن العلاقة بينهما واضحة. ومن المفيد في هذا الصدد الإشارة إلى أن هناك من يرى أن زخارف شبابيك الجامع الأموي بدمشق: تمثل أول أعمال الرقش العربي الهندسي، وأن هذه الشبابيك كانت ذات غرض جمالي أكثر منه معماري، وأن تسخير الناحية الجمالية، من أجل الوصول إلى نتيجة عملية- كسر حدة ضوء الشمس- هي ميزة رئيسية للعمارة الإسلامية، قلما تتميز بها غيرها من العمارة الأخرى[٣٨٧]. كما يرى آخرون أنه على الرغم من أن الفنانين الأمويين استوحوا الخطوط العامة لزخارف الشبابيك الجصية المفرغة بقصر الحير الغربي، من الموضوعات الزخرفية التي كانت شائعة في الفنون الهلينستية والتدمرية والمسيحية والساسانية، إلا أنهم عملوا على تحويرها تحويراً هندسياً تاماً. وأن الأسلوب الزخرفي في الفن الأموي، وُلِدَ من هذا التطوير الفني، وَوَجَدَتْ لُغة الأشكال العربية في قصر الحير، المفردات اللازمة للتعبير عما يوجد في الروح العربية من إبداع خلاق[٣٨٨].

أما الزخارف الجصية المحفورة في الجامع الطولوني، فهي تتركز في أشكال متنوعة من الصرر، تزين شريطاً يتوج البائكات المطلة على الصحن، وكذلك بين كوشات العقود. ونجد أبدع زخارف هذا الجامع تلك التي تزين إطارات وبواطن عقوده، وإطارات عقود نوافذه وشبابيكه، وإطار محرابه الأصلي، وفي الشريط الذي يدور أسفل سقفه، وكذلك تلك التي تزين تيجان أعمدته المدمجة.

وفيما يتعلق بأشكال الصرر التي تشغل الشريط الذي يتوج البائكات المطلة على الصحن، فكل منها عبارة عن إطار مثمن، بداخله شكل وريدة متعددة البتلات، أما الصرر التي بين كوشات العقود، فأكثرها ذو إطار مستدير، وبعضها له إطار مربع، ويشغل داخل هذه الصرر، وريدات أطراف بعضها مستدير، وبعضها الآخر ذو أطراف مدببة[٣٨٩] (لوحة ١٤٦، الشكلان ٤٩٥، ٤٩٦). وعلى الرغم من أن أشكال تلك الصرر كانت معروفة في الفن الهلينستي والفن العراقي الساساني، فهي في هذا الجامع تذكرنا بأشكال الصرر المحفورة على الحجر في واجهة قصر المشتى، الذي يرجع إلى الخليفة الأموي الوليد الثاني (١٢٥-١٢٦ هـ)[٣٩٠].

وبخلاف أشكال تلك الصرر، فإن الزخارف التي تشغل الإطارات والأشرطة- السابق تفصيل مواضعها- احتوت على زخارف نباتية تميزت بتنوع أشكالها الزخرفية (الشكلان ٤٩٧، ٤٩٨). ومناقشة أصل تلك الزخارف أو مصدر تأثيرها، يعد أمراً ليس بالهين، فقد تنازعت حوله آراء العلماء، وإن كان قد بات من المستقر عليه حالياً، أنها ذات صلة وثيقة بزخارف سامراء الجصية[٣٩١].

ولهرتسفلد قصة طريفة مع محاولة البحث عن مصدر اشتقاق زخارف الجامع الطولوني، وأجد أنه من المفيد الإشارة إلى تجربته تلك، لما لها من أهمية في هذه الجزئة من الدراسة. فقد أعد "هرتسفلد" في عام ١٩١٠، بحثاً نشره في العدد الأول من مجلة الإسلام "Der Islam"، تحت عنوان "نشأة الفن الإسلامي ومشكلة المشتى Genesis"

"der Islamichen Kunst und das Mschatta Problem. درس فيه بعض الزخارف الطولونية، دراسة تحليلية دقيقة، وخرج بنتيجة مفادها. أن موطن هذه الزخارف، ومكان نشأتها إنما هو القطر المصرى نفسه. معتمداً فى رأيه هذا على بعض النقوش المحفورة فى الخشب، التى كانت محفوظة آنذاك بالقسم القبطى بالمتحف المصرى، وفى بعض الكنائس القبطية. ولكن بعد أن أتيح له دراسة مكتشفاته الأثرية فى سامراء. أقر فى دراسته عن "حلية جدران المبانى فى سامراء وفن زخرفتها". بعدم دقة رأيه السابق، وأن تلك الزخارف الطولونية، متأثرة بزخارف سامراء الجصية[٣٩٢]. وزخرت دراسة تلك بتناول العديد من الزخارف الطولونية. التى أكد على أنها متأثرة بزخارف سامراء الجصية[٣٩٣]، ونضرب على ذلك مثلاً أشار إليه. وهو الإفريز الكبير الذى يزين كل جدران الجامع الطولونى، فكان قد أطلق عليه اسم "الإفريز الطولونى"، ولكن بعد إجراء حفائره فى سامراء، عثر بها على نماذج عديدة منه، فى مواضع مختلفة وبمواد مختلفة بالجص والمرمر والخشب والزجاج والرسوم، وبعد أن تأكد له أن موطنه كان فى سامراء، ثم انتقل إلى مصر فى العصر الطولونى، عاد وغير مسماه إلى "إفريز سامراء"[٣٩٤].

كما قام فلورى "Flury" بدراسة العلاقة بين زخارف الجامع الطولونى وزخارف سامراء، وأكد على العلاقة الوثيقة بينهما حتى فى أدق التفاصيل الزخرفية، واستنتج من دراسته "أن زخارف الجامع الطولونى، منحدرة بلاشك من سامراء"[٣٩٥].

وبالإضافة إلى ما سبق فيشير كريزويل إلى أن هناك حالياً اتفاقاً إجماعياً، على أن زخارف الجامع الطولونى، مشتقة - بكل ما فى الكلمة من معنى- تماماً- من زخارف سامراء، ولكن بينما نجد الطرز الثلاثة موجودة فى سامراء بشكل منفصل، فإنها فى الجامع الطولونى متحدة وممتزجة[٣٩٦]. بل والأكثر من ذلك أنه يرى أن الجامع الطولونى يُعد فى كثير من نواحيه. بناءً عراقياً غُرس فى التربة المصرية. وأنه لابد أن عدداً كبيراً من الصناع العراقيين، استخدموا فيه لعمل زخارفه الخشبية والجصية. وأكد على أن هذا أمر لايدهشنا، لأن أحمد بن طولون قدم من العراق، فتبعه بلاشك ألوف من العراقيين، عندما سمعوا أنه قد تولى السلطة فى مصر[٣٩٧].

ونختم هذا التصدير لدراسة زخارف الجامع الطولونى بما ذكره بريجز "ويمكننا أن نقول فى ثقة واطمئنان أن الجامع الطولونى، عراقى الطراز، من كل الوجوه، وأنه مأخوذ عن نماذج فى سامراء وبغداد كانت مألوفة لابن طولون فى شبابه"[٣٩٨].

وعلى الرغم من أن الآراء السابقة قد تجاهلت مواضع شتى تميز بها الجامع الطولونى عن الفن العراقى- خاصة فى سامراء- فمما لاشك فيه أن فن هذا الجامع، يعبر وبصدق- كسائر أنواع الفنون الطولونية- عن العلاقة الوثيقة بين الفن الطولونى وفن سامراء. ولكن يجب أن يكون واضحاً فى أذهاننا. أنه إن كان قد وصلنا من الفن الطولونى، ما يفيد المحاكاة التامة لفن سامراء. فإن عملاً ضخماً كالجامع الطولونى، كان لابد أن تظهر فيه ثمة اختلافات عن فنون سامراء، وما كان من المنتظر أن يكون نسخة مطابقة لها، بل هو عملٌ مصرىٌ طُعم بالتأثيرات الفنية الوافدة من سامراء.

وإذا كان الباحث قد رفض المغالاة فى الربط ما بين الجامع الطولونى وفنون سامراء. فإنه لايميل ايضا الى محاولة التقليل من شأن تأثير فنون سامراء فيه.

وعلى أية حال ففى الزخارف التى تزين الشريط الذى يدور حول إطارات عقود واعلى دعامات الجامع (لوحة ١٤٧). نرى فرعاً نباتياً متموجا. تتخلله عناقيد وأوراق عنب مسقة. وكذلك أوراق نباتية فى وضع رأسي. ويلاحظ أن فى زواياه وزوايا أوراق العنب ثقوب. كما نجد بين هذه الزخارف خطوطاً لولبية على شكل حرف (S)، كما يلاحظ فى هذه الزخارف، الارتباط الوثيق بين أوراق وعناقيد العنب (شكل ٤٩٩). وجميع هذه الزخارف كانت معروفة ومألوفة الاستعمال فى سامراء[٣٩٩] (الأشكال ٥٠٠، ٥٠٠ أ - و)، وذلك بالإضافة إلى أنها مزيج ما بين طرازى سامراء الأول والثانى[٤٠٠].

ونجد فى الشريط الذى يدور أسفل سقف الجامع. زخرفة قوامها عنصرٌ مكررٌ يشبه ورقة شجر منسقة محزوزة فى الوسط بحز رأسي، ويفصل كل ورقة عن جارتها من أعلى نقطتان غائرتان فى الجص، بينما تتصل كل ورقتين من أسفل بدائرة مركزها غائر فى الجص (لوحة ١٤٧). ويرى فريق من العلماء أن أصل هذه الزخرفة مصري فرعونى، ويرى فريق آخر أنها وجدت فى العراق قبل الإسلام وبعده، وأنها استعملت فى زخارف سامراء، ومنها انتقلت إلى مصر فى الجامع الطولونى. وهناك اتجاه ثالث وفق بين الرأيين السابقين، إذ يرى أن هذه الزخرفة انتقلت من مصر إلى العراق قبل الإسلام، ثم عادت بعد ذلك إلى وطنها الأصلى على يدى أحمد بن طولون[٤٠١].

ويظهر فى أحد شبابيك جدار قبلة الجامع الطولونى، نموذجٌ لزخرف نباتى صاعد (شكل ٥٠٢)، يذكرنا فى هيئته بأسلوب الزخرف النباتى الصاعد فى زخارف سامراء، والذى كان يتميز بأن الزخارف فيه تكون فوق بعضها بصورة رأسية[٤٠٢] (شكل٥٠٣).

ومن ناحية أخرى فنجد فى المساحات الأكثر اتساعاً فى الجامع الطولونى- وهى المحصورة بين العقود أعلى الدعامات- أنه ظهر فيها بشكل قاطع زخارف من طراز سامراء الثانى، وذلك بالإضافة إلى عناصر أخرى من طراز سامراء الأول. متمثلة فى ورقة العنب المحاطة بفرع نباتى[٤٠٣] (لوحة ١٤٨)، وهو أمر يؤكد أن كلا الطرازين الأول والثانى وجدا مجتمعين فى الزخارف الجصية بهذا الجامع[٤٠٤].

وإذا كانت ورقة العنب المحاطة بفرع نباتى فى الزخارف السابقة (لوحة ١٤٨)، تذكرنا بهيئتها فى زخارف طراز سامراء الأول[٤٠٥]، (شكل ٥٠٠)، وهيئة الأوراق النباتية المحورة المملوءة بنقاط صغيرة. تذكرنا بمثيلاتها فى طراز سامراء الثانى[٤٠٦]. فيلاحظ أيضاً أن هذه الزخارف،محصورة داخل أشرطة، مشغولة بحبيبات اللؤلؤ، فى هيئة مألوفة لتقسيمات تلك الزخارف فى سامراء[٤٠٧] (الشكلان ٥٠٠، ٥٠٣)، كما يلاحظ أيضاً أن المساحة الرئيسية فى الجزئية- موضع الدراسة- (لوحة ١٤٨)، مقسمة إلى أشكال معينات، شغلت أجزاؤها الداخلية والخارجية بالزخارف النباتية. وغنى عن البيان أن هذا الأسلوب من الزخرفة كان من خصائص زخارف سامراء الجصية[٤٠٨] (الأشكال ٤٢٥-٤٢٧).

أما الزخارف التى تزين بواطن عقود الجامع الطولونى (اللوحتان ١٤٩، ١٥٠)،

فيشغل باطن كل عقد منها، شريط عريض في المنتصف، محصور داخل حافتين ضيقتين. ويشغل بعض الأشرطة العريضة، خطوطاً متداخلة، مكونة أشكالاً هندسية على هيئة مربعات ومسدسات ومثمنات، بالإضافة إلى أشكال نجمية ومعينات (لوحة ١٥٠). أما البعض الآخر فيشغله دوائر متقاطعة (لوحة ١٥٠، الشكلان ٥٠٤أ، ب). تذكرنا بتلك التي تزين بعض شبابيك الجامع (شكل ٤٩٣)، والتي لها صلة في تكوينها بزخارف المصبعات الرخامية، في المسجد الجامع بدمشق[٤٠٩] (شكل ٤٩٤).

وربما كانت زخارف بواطن هذه العقود، أقل أنواع زخارف الجامع الطولوني، ارتباطاً بزخارف سامراء، وربما دعا ذلك الأمر ببعض العلماء أن يربطوا بينها وبين الفن البيزنطي والقبطي، ولكنهم لم ينكروا أن مثل هذه الزخارف كانت موجودة أيضاً في الفن العراقي[٤١٠]، وفي سامراء على وجه التحديد، إلا أنها لم تكن في هذه المدينة بنفس التعقيد والازدهار الذي كانت عليه في الجامع الطولوني[٤١١].

وأياً كان الأمر فليس أدل على الصلة بين زخاف بواطن عقود الجامع الطولوني، وزخارف سامراء، أن التكوينات الهندسية في بواطن هذه العقود، مُلِئَتْ بعناصر زخرفية متنوعة، تنتمي إلى طراز سامراء الثاني[٤١٢].

وفيما يتعلق بالكتابات في الجامع الطولوني، فقد لوحظ أن نصه التأسيسي منقوش في نوع من الرخام شديد الصلابة (لوحة ١٤١). وقد غطيت سطوحها بصبغ أسود مشمع، على نفس النحو الذي فعله من قبل "أحمد بن محمد الحاسب" في الجزء الغائر من كتابه مقياس النيل، حين طلاه باللازورد المشمع[٤١٣].

أما الكتابة التي على الإزار الخشبي، الذي يدور أسفل سقف الجامع، فقد نفذت بطريقة القطع المائل، تلك الطريقة التي سادت في زخرفة الأخشاب في مصر خلال العصر الطولوني[٤١٤]، والتي سبق الإشارة- في غير موضع- إلى أنها من أهم التأثيرات الفنية السامرائية التي ظهرت في مصر خلال هذا العصر.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن هناك قرائن أخرى في الجامع الطولوني، تعين أيضاً على التحقق من قدر ومصدر التأثيرات الفنية الوافدة عليه، ومنها مئذنته، والمواد الخام المستعملة فيه.

وفيما يتعلق بالمئذنة الحالية بالجامع (لوحة ١٤٦). فقد أثير حولها جدلٌ واسعٌ بين العلماء، فمنهم من يرى أنها ترجع بأكملها إلى أعمال السلطان لاجين بالجامع سنة ٦٩٦هـ، ومنهم من يرى أن بها جزءاً أصلياً، وهو المكون من المربع والجزء الاسطواني الذي يعلوه- أي الجزئين الذين يحتويان السلم الحلزوني حولهما من الخارج. ولكن بات من المستقر عليه أن المئذنة بأكملها ترجع إلى إصلاحات السلطان لاجين في الجامع، وأن فكرة السلم الحلزوني الخارجي فيها، اقتُبس عند إعادة البناء من بقايا المئذنة الأصلية، التي كانت قد بنيت في الأصل على نمط المئذنة الملوية بالجامع الكبير بسامراء (شكل٥٠٥)، ومئذنة مسجد أبي دلف بنفس المدينة[٤١٥].

وكون المئذنة الأصلية بجامع ابن طولون، عملت على غرار مئذنة الجامع الكبير

بسامراء – الملوية- أمر أكدته بعض المصادر التاريخية[٤١٦]. كما أكدت أيضاً أن أحمد بن طولون وضع بنفسه تصميم مئذنة جامعه[٤١٧]، وذلك عن طريق درج من كاغد- ورق مشمع- ، لفه بطريقة حلزونية، بحيث يخرج بعضه ويبقى بعضه في يده، راغباً في ذلك أن تكون هذه المئذنة شبيهة بمئذنة جامع سامراء[٤١٨].

أما بالنسبة للمواد الخام التي استعملت في الجامع الطولوني، فقد بني من الآجر، وكسي بطبقة سميكة من الملاط، تعلوها طبقة أخرى بيضاء من الجص، والتي نفذ عليها الزخارف[٤١٩]. وتلك المواد بعينها هي التي كانت سائدة في المنشآت العراقية، بوجه عام، ونخص منها منشآت سامراء على وجه الخصوص، صاحبة التأثير الأول على الفن الطولوني عامة.

ومن الأمور المهمة التي لها مغزى خاص أيضاً، هي جنسية المهندس الذي وكِلَ إليه عمل الجامع الطولوني، وكذلك الصناع والحرفيين الذين شاركوا فيه.

وورد في بعض المصادر التاريخية أن مهندس هذا الجامع "رجل نصراني حسن الهندسة حاذق فيها"[٤٢٠]، ولم يرد ما يفيد جنسية هذا المهندس، ومن ثم فُتح باب الاجتهاد في ذلك، فاعتقد البعض أنه كان مسيحياً قبطياً[٤٢١]، واعتقد آخرون أنه كان بيزنطياً. والحق أن المصادر التاريخية عودتنا أن تنعت من هو مسيحي مصري بـ "قبطي" والبيزنطي بـ "الرومي"، ولوكان مهندس هذا الجامع أياً من هاتين الجنسيتين لما فات عليها أن تذكر أنه كان "قبطياً" أو "روميا"[٤٢٢].

وواقع الأمر أن المتأمل للجامع الطولوني، بتفاصيله وعناصره المعمارية والزخرفية، ومواد بنائه، لايستطيع إلا أن يسلم بأن هذا المهندس كان عراقياً[٤٢٣]، وربما يشكك البعض في هذا الرأي، على أساس أنه ظهر في هذا الجامع، ثمة خصائص مصرية محلية، أو أن العناصر الزخرفية السامرائية فيه، قد أصابها بعض التحور والتطور، عن مثيلاتها في سامراء[٤٢٤].

والحق أن وجود ثمة اختلافات في الجامع الطولوني، عما هو سائد في سامراء، يتوارى – بكل ما في الكلمة من معنى- أمام جوانب الاتفاق فيه مع الفن العراقي السامرائي. ولكن ليس معنى تأثير سامراء القوى على الجامع الطولوني، أن هذا الجامع كان هندسة وبناءً وزخرفة، صورة منقولة من سامراء. ولا ينبغي أن يُفسر ما تميز به الجامع الطولوني عن منشآت سامراء، بأن مهندسه لم يكن عراقياً، فهل كان من المنتظر أن مثل هذا المهندس الذي وكِلَ إليه بناء الجامع الطولوني، أن يجمد تفكيره على ما رآه في سامراء فحسب؟ بل من الطبيعي أن مهندساً "حسن الهندسة حاذق فيها"، أن يكون دائم التجديد والتطور، ومن حسن الهندسة والحذق فيها أيضاً، أن يضيف إلى خبراته السابقة، ما استجد عليه في البيئة المصرية المحلية، خاصة إذا كان أمضى فيها فترة أتاحت له ذلك.

وإذا عدنا مرة أخرى لما أشارت إليه المصادر التاريخية، بأن مهندس هذا الجامع كان نصرانياً، وفي ضوء الأدلة المادية التي تؤكد أن هذا المهندس لم يكن أبداً قبطياً[٤٢٥]، فهل يعني هذا أن ذلك المهندس كان مسيحياً عراقيا؟

وواقع الأمر أن الباحث وإن كان يميل إلى الاعتقاد بأن هذا المهندس كان عراقياً، فإنه ينظر بعين الشك إلى أنه كان مسيحياً. ولنا أن نتساءل، هل عُدِمَ المهندسون المسلمون، حتى يلجأ أحمد بن طولون، إلى أن يستدعى مهندساً مسيحياً لكى يعمر بيتاً من بيوت الله؟

ويبدو أن قصة هذا المهندس المسيحى مختلقة من أساسها[٤٢٦]، فكيف لنا أن نتصور أن ابن طولون يبلغ به الحال أن "تعذب قلبه بالفكر" لأن جامعه يحتاج إلى ثلاث مائة عمود، لم توجد إلا فى الكنائس الخربة بالأرياف والضياع، ويقف عاجزاً أمام رغبته فى إتمام جامعه، ورفضه أن يحمل تلك الأعمدة من الكنائس- الخربة- حتى أشار عليه ذلك المهندس النصرانى باستعمال الدعامات[٤٢٧].

فما هو الإبداع الذى أتى به ذلك المهندس النصرانى فى استخدام هذه الدعامات، ألم تكن معروفة فى الجامع الكبير بسامراء، وقرينة أبى دلف فى نفس المدينة، فهل كان مهندس هذين الجامعين نصرانياً أيضاً؟!

وعلى أية حال فهناك اتجاه لدى بعض العلماء يعتقد بأن مهندس الجامع الطولونى، هو نفسه "أحمد بن محمد الحاسب" ذلك المهندس الذى وفد من العراق إلى مصر، وأنشأ بها مقياس النيل بالروضة سنة ٢٤٧هـ[٤٢٨].

ومن ناحية أخرى فيبدو أن هناك فنانين عراقيين آخرين قد شاركوا أيضاً فى هذا الجامع، خاصة فى عمل زخارفه الجصية والخشبية، والتى جاءت بصورة مشابهة إلى حد بعيد مع زخارف سامراء، حتى أننا وجدنا فى زخرفة إحدى حشواته الخشبية (لوحة ٥٢) تطابقاً مع زخارف حشوة خشبية من سامراء (شكل ٢٩١)، إلى الحد الذى لم يُستبعد فيه أن يكون صانعهما فناناً واحداً[٤٢٩]. ومن المعتقد كذلك أن هناك كثيراً من الفنانين والصناع المصريين، قد شاركوا أيضاً فى هذا الجامع[٤٣٠].

ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا اسمان لنجارين، شاركا فى العمل بهذا الجامع وقد وجدَ هذان الاسمان، على أجزاء من سقف الجامع القديم[٤٣١]. وكان أحدهما يدعى "محمد بن عينو"، الذى وجد اسمه مكتوباً بخط كوفى على ظهر ألواح الإزار الكوفى، وعلى بعض أجزاء السقف، وعلى الرغم من أن توقيعه خال من ذكر صناعته، فمن المرجح أنه كان نجاراً، أو أويمجياً اشتغل فى حفر الكتابة الكوفية[٤٣٢]، التى تزين الإزار الذى يدور أسفل سقف الجامع.

وفيما له صلة بالتأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولونى، فلم يفت على "اقطاى آصلان آبا" أن يتحدث عن هذا الجامع، ضمن دراسته لفنون الترك وعمائرهم[٤٣٣]، ومما ذكره "ومن الخطأ القول أن جامع ابن طولون الذى استغرق ثلاث سنوات فى بنائه (٨٧٦-٨٧٩م)، والذى تصل أبعاده إلى ١٢٢ × ١٤٠ متراً، نظيراً وشبيهاً لمسجد المتوكل فى سامراء. إنه طبعاً كالمساجد فى سامراء وكالمساجد فى المدينة الأصلية التى يعود إليها ابن طولون وهى بخارى، من حيث كونه مثلها، مبنى بالطوب، وواجهات وبطون عقوده والحافات العليا لجدرانه، مغطاة بطبقة سميكة من الزخارف الجصية البيضاء، فضلاً عن أنها

تضم حول [حوالى] ستين شكلاً من التعبيرات الزخرفية المختلفة"[٤٣٤].

فهل يفهم مما ذكره "آصلان آبا" إلى جانب إشارته إلى العلاقة التى جمعت بين جامع ابن طولون، وجوامع سامراء، أنه يحاول أيضاً أن يجد له صلة مع جوامع بخارى- المدينة الأصلية التى يعود إليها ابن طولون-. وواقع الأمر أن محاولة إيجاد صلة بين الجامع الطولونى وجوامع بخارى، أمر يكاد أن يكون مستبعداً. وإذا كانت الدراسة قد عادت ببعض المظاهر الفنية الطولونية- خاصة بالنسبة للزخارف الجصية[٤٣٥]- إلى أصول تركية، فقد أكدت أنه لايجوز اعتبار تلك المظاهر الفنية، تأثيراً تركياً مباشراً على مصر. بل إنها وفدت إليها بلاشك عن طريق سامراء.

ومن ناحية أخرى فيصعب الاعتقاد بوجود تأثير تركى مباشر على مصر فى العصر الطولونى، لمجرد أن ابن طولون، كان بخارى الأصل، فمما لاشك فيه أن صلة ابن طولون بسامراء - المزخمة بالتأثيرات التركية - كانت أقوى من صلته ببخارى، بل لعل ابن طولون ذلك الأمير التركى الأصل، لم يطأ بقدميه، هو أو أى من خلفائه، أراضى بخارى فى يوم من الأيام.

وقبل أن نختتم الحديث عن التأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولونى، فإذا كان البحث قد أكد على تشبعه بالتأثيرات العراقية، وخاصة السامرائية، فإن قول بعض العلماء بأن سبب ذلك يرجع إلى "أن مصر العربية ربما لم تكن قط خالقة للفن"[٤٣٦]، أمر غير مقبول ومرفوض كلية. فليس من الانصاف أن يُذكر أمر خطير الشأن- كهذا- فى مثل هذه العبارة. والباحث يتساءل بدوره هل قام صاحب هذا الرأى بدراسة تحليلية دقيقة لكل كبيرة وصغيرة فى الفن المصرى الإسلامى ليخرج بهذه النتيجة؟

ربما كان هذا العالم وغيره من المستشرقين- أصحاب مثل هذا الرأى- خبراء فى الفنون الإسلامية، ملكوا ناصيتها، وألفوا مجلدات ضخمة فيها، لا نملك إلا أن ننظر لها بكل تقدير، ولكن لاشك أنهم افتقروا إلى فهم روح الدين الإسلامى وخصائص العروبة، ومن ثم افتقدوا أهم الحلقات الرابطة للفن الإسلامى، أينما كان فى مصر أم التركستان، فى العراق أو السودان، فى اليمن أو الأندلس، فى الهند أو المغرب...الخ. ولعل الباحث لايحيد عن الحق، إذ قال إنه على الرغم من أن الدراسة التى يتصدى لها، تنصب على التأثيرات الفنية الوافدة على مصر الإسلامية، إلا أنها أتاحت له أن ينتقل بين جنبات الفن الإسلامى فى كل قطر من أقطار الأمة الإسلامية، فلم يجد ما يمكن أن يطلق عليه، موطن الفن الإسلامى، إلا الرقعة التى امتدت عليها تلك الأمة الإسلامية.

ولكن إحقاقاً للحق فإن هنالك أقطاراً بعينها، اضطلعت بدور أكثر خصوصية فى الفن الإسلامى، ولعل أهم تلك الأقطار. هما الشام والعراق. ولكن خصوصيتها ترجع فى المقام الأول. إلى كونهما مركزى للخلافة الإسلامية. ومن ثم فهما مركز الإشعاع الحضارى والفنى لسائر أقطار الأمة الإسلامية. ثم إن المتأمل لفنى هذين القطرين. فلن يستطيع إلا الإقرار- كما سبقت الإشارة- أنه لا موطن للفن الإسلامى، إلا العالم الإسلامى. فما تشكل وصبغ فنا هذين القطرين، إلا بنظام "الليتورجيا"، الذى أتاح لمركز الخلافة. أن يستعين بأمهر فنانى

العالم الإسلامى، فغرسوا عصارة فن أقطارهم، فى مركز الخلافة: الذى تجمعت فيه سائر الأساليب الفنية الإسلامية، وانصهرت فى بوتقة واحدة، مع الأساليب الفنية المحلية. ثم أعيد نثها من مركز الخلافة؛ الذى كان محوراً للالتقاء، ومصدراً للانطلاق فى آن واحدا.

لقد كان الجامع الطولونى وبحق مفعماً بالمؤثرات العراقية السامرائية، ولكن لم يكن أبداً وبأية حال، صورة مكررة لأى من جامعى سامراء، لا تخطيطاً ولا زخرفة. فقد وزعت بلاطات أروقته بطريقة تختلف عن توزيعها فى جامع سامراء الكبير، وجامع أبى دلف[٤٣٧]. كما أن نظام ترتيب واجهاته، لم يظهر فى أى من جامعى سامراء، بل هو مشتق من واجهات جامع عمرو بن العاص، التى ترجع إلى أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ. أما الشرافات التى تتوج جدرانه، فليس لها نظير لا فى شرق العالم الإسلامى ولا غربه.

أما فيما يتعلق بالزخارف الجصية فيه، فهى وإن كانت تتبع طرز سامراء الثلاثة. فيلاحظ- كما سبقت الإشارة- أنها كانت فى الجامع الطولونى متحدة وممتزجة، بينما كانت فى سامراء منفصلة[٤٣٨]، أو نادراً ما توجد ممتزجة[٤٣٩]. كما وإن كانت تلك الزخارف فى مجموعها مشتقة من سامراء، فقد ظهرت فيها أيضاً ثمة عناصر تنتمى إلى الفنون الهلينستية والقبطية، فضلاً عن أن هنالك عناصر أخرى تكاد تكون من خصائص العصر الطولونى، رغم صلتها بزخارف سامراء[٤٤٠].

ومن ناحية أخرى، فقد اتضح من خلال مقارنة زخارف الجامع الطولونى، وزخارف سامراء، أن زخارف الجامع الطولونى، تميزت بأنها فى مرحلة أكثر تطوراً من طرز سامراء الثلاثة؛ بالإضافة إلى أن زخارف الجامع الطولونى كانت جميعها منفذة باليد[٤٤١]. ولم يُتَّبع فيها طريقة الصب الآلى فى زخرفة الجص، التى كانت مستعملة فى إحدى مجموعات سامراء الجصية، ومن ثم لم يظهر على التعبير الفنى فيها الآلية والجمود، التى كانت تميز تلك المجموعة الزخرفية السامرائية[٤٤٢].

وأخيراً نستطيع أن نختتم دراسة التأثيرات الفنية الوافدة على الجامع الطولونى، بأنه رغم تعدد المصادر الفنية فيه. فإن ما لانستطيع نكرانه. أن رجال الفن الطولونى، قد اثبتوا مهارة وقدرة فائقة فى تنسيق الأشكال المقتبسة، فأخرجوها فى صورة جديدة تبدو كأنها مبتكرة. وأن الأشكال الزخرفية فيه، لم تجتمع فى أى اثر معمارى آخر، حتى فى سامراء- صاحبة التأثير الأول فيه-، بمثل المظاهر والعناصر التى اجتمعت فى هذا الجامع[٤٤٣].

ديـر السـريـان:

يوجد فى هذا الدير الذى يقع فى وادى النطرون. كنيسة صغيرة، عبارة عن قاعة. تُعرف باسم كنيسة العذراء، احتوت على زخارف جصية تُنسب إلى سنة ٣٠٢هـ/٩١٤م[٤٤٤]، وجدران هذه الكنيسة زُينت باطارات وحشوات مسطحة. تنتشر داخلها وفيما حولها زخارف جصية، يرى "فريد شافعى" أن "معظمها من النوع النباتى المتطور من الطراز الثالث السامرى"[٤٤٥]. كما ذكر عنها "ومما يثير الاهتمام أن هذه الزخارف أوثق صلة بذلك الطراز الثالث من زخارف جامع ابن طولون نفسه"[٤٤٦]. وهو قول مماثل لما كان قد أكد عليه "هرتسفلد" مسبقاً. حيث أشار إلى أن الزخارف الجصية فى هذا الدير ذات "ارتباط وثيق

بالطراز الثالث في سامراء"[٤٤٧]. بل وذكر عنها "هذه الزخارف متأثرة بالطراز الثالث إلى حد يفوق حد تأثر زخارف سامراء نفسها"[٤٤٨].

ويلاحظ مما سبق أن "فريد شافعي" اتفق مع "هرتسفلد" في انتماء معظم زخارف دير السريان إلى طراز سامراء الثالث، رغم أن الطراز الثالث الذي يقصده "هرتسفلد". يعادل الطراز الأول (A) في التقسيم الذي سار عليه "فريد شافعي"[٤٤٩] واتفق على صحته القاسم الأعظم من العلماء[٤٥٠]. وإن كان يؤخذ في عين الاعتبار أن الزخارف الجصية في هذا الدير لم تقتصر على طراز سامراء الثالث- في التقسيم القديم- أي الطراز الأول في التقسيم الجديد، بل دخلت عليه ثمة عناصر من الطرازين الآخرين، واتحدت مع بعضها بصورة فريدة لم يسبق لها مثيل[٤٥١].

وأياً كان الأمر فمن الثابت انتماء زخارف دير السريان إلى الزخارف الجصية في طراز سامراء، وقد أكد "فلوري" على أنه من السهل أن نعرف أن زخارف هذا الدير، ترجع - كزخارف الجامع الطولوني- إلى نفس المصدر الفني العراقي، وقد أتى بعدة أمثلة تؤكد ما ذهب إليه، منها نقشاً يمثل شريطاً يحتوي على زخارف نباتية (شكل ٥/٥٠٦)، ونرى من بينها أربع أوراق عنب في وضع رأسي، وقد ضمها فرع نباتي متسلق، ويلاحظ تلك الثقوب في زوايا هذه الأوراق، كما يلاحظ أنه وضع بداخل ورقة العنب التي بأسفل الشريط، زخرفة عبارة عن نصف مروحة نخيلية[٤٥٢]. وورقة العنب المحاطة بفرع نباتي، كانت شائعة الاستعمال في سامراء (شكل ٥٠٠)، ونجد في زواياها أيضاً نفس الثقوب (الأشكال ٥٠٠، ٥٠١ أ- و)، كما أن ورقة العنب المشغول داخلها بنصف مروحة نخيلية، كانت أيضاً من مميزات زخرفة أوراق العنب في سامراء (الشكلان ٥٠١ هـ، و).

وإذا كان في الوصف السابق ما يشجع على الاعتقاد بأنه ظهر في الزخارف الجصية بدير السريان تواجد قوي لطراز سامراء الأول[٤٥٣] أو الطراز الثالث- حسب تصنيف هرتسفلد- فبماذا يمكن أن نفسر ما ذكره بأن هذه الزخارف متأثرة بذلك الطراز إلى حد يفوق حد تأثر زخارف سامراء نفسها[٤٥٤]. وإذا كان "هرتسفلد" قد فسر ذلك قائلاً: "ويتفق هذا الأمر مع قدم هذا الدير"[٤٥٥]. فمما لاشك فيه أننا أمام معضلة ليس بالهين الوقوف على حلها. فهل معنى ذلك أن زخارف هذا الدير، لا تنتمي كما أتفِقَ عليه إلى بداية القرن الرابع الهجري/ ١٠م، وترجع إلى تاريخ أقدم من ذلك؟!.

ومن المعروف أن دير السريان أو الدير السورياني أو الدير السوري، أنشئ كغيره من أديرة وادي النطرون في القرن الرابع الميلادي، وأنه كان به عند تأسيسه جماعة من الرهبان السوريين، الذين سمي هذا الدير باسمهم[٤٥٦]، إلا أن هذا الدير تعرض لعمليات هدم وإعادة بناء وإدخال تعديلات عليه في أزمنة مختلفة[٤٥٧]، ومن ثم فإن كان من المستبعد رد الزخارف التي تزين جدرانه، إلى وقت تأسيسه، فإننا نتساءل ما إن كان من الممكن ردها إلى ما بعد ذلك بقليل؟ وفي هذه الحالة هل كان لهؤلاء الرهبان السوريون دور في تلك الزخارف؟

وإذا كان هذان السؤالان لايزالان مطروحين للمناقشة، فلا نملك حالياً إلا الاستناد

على ما اتفق عليه سائر العلماء، بأن زخارف هذا الدير تنتمي إلى بداية القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. وخاصة أن به عدة عناصر وظواهر زخرفية، تتفق مع مثيلاتها في الجامع الطولوني وفي سامراء نفسها، منها على سبيل المثال أوراق العنب المثقوبة الزوايا، المحاطة بفرع نباتي (شكل ٥٠٦)، والتي سبقت الإشارة إلى أنها ظهرت في زخارف الجامع الطولوني (شكل ٤٩٩)، وكذلك في زخارف سامراء (الأشكال ٥٠٠، ٥٠١ أ- و). كما ظهر في هذا الدير أيضاً ورقة العنب المشغولة بنصف مروحة نخيلية، على نفس النحو الذي وجد في سامراء. وذلك بالإضافة إلى أشكال المراوح النخيلية المزخرفة بالنقط، بنفس أسلوب زخارف سامراء أيضاً[٤٥٨].

وبالإضافة إلى ما سبق فيلاحظ أن جدران كنيسة العذراء بوادي النطرون. قد زخرفت بحنايا مجوفة على نظام المحاريب الإسلامية. ونرى بصفة خاصة في جدارها الشرقي، حنية - محراب- كبيرة في الوسط، يكتنفها من الجانبين حنيتان صغيرتان. وعلى الرغم من أن هذه الحنية الوسطى هي أكبر الحنايا في هذا الجدار، فيرى بعض العلماء أنها لا تُعد ضمن الهياكل المسيحية، إذ أن حجمها وتكوينها وزخرفتها، لايزيد عن كونها على هيئة أحد محاريب المساجد، مما يشجع على الاعتقاد بأن من قام بعمل هذه الحنية - المحراب- والحنايا الأخرى في بقية الجدران، وما يعلوها ويحيط بها من زخارف جصية- ذات الطابع السامرائي- ما هو إلا فنان مسلم[٤٥٩].

ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن كل حنية- محراب- من الحنايا السابقة، يكتنفها عمودان، على نفس النحو الذي ساد في المحاريب الإسلامية، وخاصة في سامراء، كما أن تيجان هذه الأعمدة (شكل٥٠٧)، من نفس نوع التيجان الكأسية أو الناقوسية، التي أستخدمت في الأعمدة المدمجة بالجامع الطولوني. وسبقت الإشارة إلى أنها ظهرت في مقياس النيل بالروضة (٢٤٧هـ) بتأثير من سامراء.

واتفاق زخارف دير السريان مع زخارف سامراء من ناحية، والزخارف الطولونية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى ظهور بعض العناصر المعمارية الإسلامية فيه، إنما يؤكد ما ذهبت إليه الدراسة في غير موضع، أنه لم يكن هناك انفصام في بنية الفن بمصر خلال العصر الإسلامي، فقد خضعت زخارف المنشآت المسيحية في مصر، لنفس الظروف والعوامل التي أحاطت بالفن الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة إشارة تفيد بأن الزخارف الجصية في الدير السرياني، متأخرة عن عصر ابن طولون، وترجح أن يكون فنانون مصريون قد قاموا بعمل تلك الزخارف. بعد أن بلغت صناعة الزخارف الجصية مرحلة متقدمة في العصر الطولوني. كما تشير في الوقت نفسه إلى أن عمالاً من نصيبين[٤٦٠] قد اشتغلوا أيضاً في هذا الدير بعد وفاة ابن طولون (٢٧٠هـ) بخمس سنين[٤٦١]. وربما كان في مشاركة هؤلاء الفنانين العراقيين. ما يجعلنا نتساءل- على استحياء- هل من الممكن أن يعوَّل اليهم ذلك الارتباط الوثيق بين الزخارف الجصية في هذا الدير. وطرز سامراء؟!.

جـ- العصر الفاطمي : (٣٥٨-٥٦٧هـ)

- الجامع الأزهر[٤٦٢]: (٣٥٩-٣٦١هـ)

يعد الجامع الأزهر، أول جامع أنشأه الفاطميون فيمصر، وقد شرع القائد جوهر الكاتب في بنائه يوم السبت، الموافق ٢٤ من جمادى الأولى سنة ٣٥٩هـ، وأكمل بناءه في ٩ رمضان سنة ٣٦١هـ[٤٦٣].

وكان هذا الجامع يتكون وقت إنشائه من صحن تحيط بـه ثلاثة أروقة- رواق القبلة والرواقان الجانبيان- وكان رواق القبلة يتكون من خمسة بلاطات، يتوسطهما مجاز قاطع يصل ما بين الصحن إلى المحراب، وكان ببلاطة المحراب ثلاث قباب، إحداها أمام المحراب، والأخريان في طرفي هذه البلاطة، أما الرواقان الجانبيان فكان كل منهما يتكون من ثلاث بلاطات[٤٦٤].

ومن المعتقد أنه كان لهذا الجامع ثلاثة مداخل محورية[٤٦٥]، وأن المدخل الرئيسي له، والذي يقع في منتصف الواجهة الغربية، كان من النوع البارز "Monumental Entrance"، وكانت تعلوه منارة الجامع[٤٦٦].

وقد تعرض هذا الجامع لتكملات وإضافات وإصلاحات وترميمات مُتعددة، استمرت عقب إنشائه بقليل حتى وقتنا الحالي، وكان لكثير منها اثره السيئ على هذا الجامع، حيث أفقده كثيراً من عناصره المعمارية والزخرفية الأصلية.

وقد مر هذا الجامع في العصر الفاطمي، بعدة تكملات وإضافة، وتعد تكملات الخليفة العزيز بالله سنة ٣٧٨هـ، أبرز هذه التكملات، أما الإضافة فقد تمت في عهد الخليفة الحافظ لدين الله (٥٢٦-٥٤٤هـ). ونظراً لأن تلك الإضافة وقعت في أواخر العصر الفاطمي، وحرصاً على التسلسل التاريخي في الدراسة فسوف نرجئ تناولها، حتى يحين موقعها التاريخي.

وتتركز الزخارف الأصلية في هذا الجامع، في تلك الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، المحفورة في الجص، والتي تزين عقود وجوانب مجازة القاطع (الشكلان ٥٠٨، ٥٠٩، اللوحتان ١٥٢، ١٥٣)، وحول شبابيك جدار القبلة (لوحة ١٥٤)، وكذلك تلك الزخارف التي تزين طاقية محرابه[٤٦٧] (شكل ٥١٠).

وبعد هذا الوصف الموجز للأجزاء الأصلية في الجامع، فسوف نتتبع التأثيرات الفنية الوافدة عليه، ولكن يبدو أن الأمر سيتطلب عدم الاقتصار في الدراسة على العناصر الزخرفية، إذ أن كثيراً من العناصر المعمارية لها مدلولاتها الخاصة في توضيح قدر هذه التأثيرات الفنية ومصدر وفودها.

* **المجاز القاطع:**

كان المجاز القاطع من السمات المميزة لعمارة المساجد بشمال أفريقيا، حيث نجده مستخدماً في المسجد الجامع بالقيروان (٢٤٨هـ)[٤٦٨]. وفي المسجد الجامع بتونس – جامع الزيتونة- ٢٥٠هـ[٤٦٩]. وفي مسجد القرويين بفاس ٢٤٥-٣٤٥هـ[٤٧٠]. وغير ذلك[٤٧١]. ومن ثم فليس هناك من شك في أنه تأثير فني وفد مع الفاطميين من شمال أفريقيا، رغم أن ظهوره الأول كان مبكراً في بلاد الشام. حيث وجدناه في الجامع الأموى بدمشق ٨٧-٩٦هـ. وفي مسجد الحير الغربى ١١٠هـ[٤٧٢]. أى أنه انتقل من شرق العالم الإسلامى إلى غربه. وظهر في مصر بتأثير من غرب العالم الإسلامى.

* **القبة أمام المحراب وحنياتها الركنية:**

إن أسلوب وضع قبة أمام المحراب، هى سمة أخرى لاشك ظهرت فى الجامع الأزهر، بتأثير من شمال أفريقيا، إذ كان هذا النظام متبعاً في بعض جوامعها، ومنها جامع سوسة ٢٣٦هـ، وجامع القيروان ٢٤٨هـ، وجامع الزيتونة ٢٥٠هـ[٤٧٣].

وكانت منطقة الانتقال في هذه القبة تتكون من أربع حنيات ركنية، واحدة فى كل ركن من أركانه، كما هو الحال في الجوامع المغربية المذكورة عالية[٤٧٤]، وإن كان يلاحظ أيضاً أن الأمثلة الأولى لظهور الحنيات الركنية فى العمارة الإسلامية. كانت فى العراق، حيث ظهرت فى بعض أجزاء قصر الأخيضر ١٦١هـ[٤٧٥]. وفى باب العامة بقصر الجوسق الخاقانى بسامراء ٢٢١هـ، أى أن القباب والحنيات الركنية انتقلت هى الأخرى من شرق العالم الإسلامى إلى غربه، ولم تظهر في مصر إلا بعد قدوم الفاطميين اليها[٤٧٦].

* **حجرة المنبر:**

كان بالجامع الأزهر عند إنشائه حجرة خاصة بجوار المحراب، خصصت ليوضع بها المنبر ولا يخرج منها، إلا عند الحاجة إليه في الخطبة. وهى ظاهرة أخرى نقلها الفاطميون من شمال أفريقيا، حيث كان في جوامع الزيتونة وصفاقس والمنستير وغيرها، حجرة خاصة بجوار المحراب،يوضع فيها المنبر عن طريق عجل. ولا يخرج إلا عند خطبة الجمعة والعيدين[٤٧٧].

* **المجموعة التى تعلو تيجان الأعمدة:**

من المعروف أن تيجان أعمدة جامع الأزهر. كانت منقولة من عمائر قديمة[٤٧٨]، ولذا أضيفت فوق تيجانها حدارات. لمعالجة قِصَر بعض الأعمدة واختلاف ارتفاعاتها،ويعلو هذه الحدارات طنف وتدنوها قرم،وهذه المجموعة المكونة من ثلاثة عناصر. تعتبر- كما يرى بعض العلماء- ابتكاراً إسلامياً مغربياً، وقد شوهدت في جامعى القيروان والزيتونة وغيرهما، وأن هذه الظاهرة لم تعرف فى مصر، قبل استعمالها في جامع الأزهر. ومن ثم فهى إحدى التأثيرات الفنية التى وفدت مع الفاطميين من شمال أفريقيا[٤٧٩] أيضاً.

ومما سبق يتضح أن كثيراً من العناصر المعمارية بالجامع الأزهر.ظهرت لأول مرة فى العمارة الإسلامية بمصر. وقد كان ظهورها هذا بتأثير من عمارة شمال أفريقيا، الموطن الذى قدم منه الفاطميون إلى مصر. ومما يلفت الانتباه أن أكثر هذه العناصر عُرفت فى

شرق العالم الإسلامي قبل غربه. ولما كانت لمصر علاقات قوية مع شرق العالم الإسلامي، خاصة قبل استيلاء الفاطميين عليها، فإن ظهور هذه العناصر في مصر بتأثير من غرب العالم الإسلامي لا من شرقه، أمر يثير الانتباه. وهذا الأمر إنما يؤكد أن غرب العالم الإسلامي قام بدور همزة الوصل بين شرق العالم الإسلامي ومصر. وعليه فليس من المستبعد أن يكون غرب العالم الإسلامي، قد قام بدور مماثل في الفنون التطبيقية، كما رجحت الدراسة.

* زخارف جامع الأزهر:

كانت الزخارف الأصلية المحفورة في الجص بهذا الجامع، ذات صلة بالزخارف السامرائية والطولونية[٤٨٠]، إذ تتفق مع زخارف الجامع الطولوني من حيث كونها محفورة في الجص، ذلك بالإضافة إلى أنها قريبة منها في روحها، وشبيهة بها في طريقة صنعها[٤٨١].

ورغم الصلة التي جمعت بين زخارف جامع الأزهر والجامع الطولوني، فإن زخارف جامع الأزهر، بدا عليها تحول في الذوق العام والمزاج الفني، والذي يتضح في ميل العروق إلى الامتداد، في حركات تقرب من الثنيات والحلزونات، وفق الأساليب الهلينستية البيزنطية، التي عُرفت قبل سيادة زخارف سامراء. كما تغير الذوق في رسم بعض العناصر، مع احتفاظها بآثار من سامراء، كما عادت الأرضيات إلى الظهور والاتساع[٤٨٢].

ويميل بعض العلماء إلى التأكيد على وجود علاقة ارتباط بين زخارف كوشات بعض عقود جامع الأزهر (لوحة ١٥٢)، وزخارف كوشات عقود كنيسة القديسة صوفيا "Sancta Sophia" باسطنبول[٤٨٣]، واعتبار أن زخارف كوشات تلك الكنيسة، هي أساس زخارف المسطحات لدى العرب والمغاربة "Arabs and Moors". ولكن في نفس الوقت ينبغي أن نلاحظ أنه على الرغم من أن مجموع الأوراق النباتية في كوشات جامع الأزهر تذكرنا بأوراق الأكانتس، في كوشات كنيسة القديسة صوفيا، فإنه يظهر فيها المحاولة الأولى للتخلي عن أسلوب خروج الأوراق النباتية من بعضها، حيث إن اللفائف النباتية تستمر بدون توقف. وأن الزخرفة في هذه الكوشات ذات مسحة عربية ومغربية[٤٨٤].

وبالإضافة إلى الفوارق السابقة بين زخارف كوشات عقود الجامع الأزهر، وكوشات كنيسة القديسة صوفيا، فقد لوحظ أن السيادة كانت في كنيسة القديسة صوفيا؛ لأوراق الأكانتس، بينما كانت في الجامع الأزهر لأشكال المراوح النخيلية، كما أن السيقان النباتية في الجامع الأزهر كانت أكثر طولاً وأقل تحملاً بالأوراق، وتميزت بتموجاتها الدائرية. لذا فيبدو أن "Flury" غير مقتنع بالصلة بين زخارف كوشات عقود جامع الأزهر وزخارف كوشات كنيسة القديسة صوفيا، ويرى بوضوح الصلة بين زخارف جامع الأزهر، وزخارف واجهة قصر المشتى[٤٨٥].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد ظهر من بين زخارف جامع الأزهر، أشكال مختلفة لأشجار (الشكلان ٥٥١، ٥١٢)، من بينها أشجار صنوبر، ذات صلة بمثيلاتها في واجهة قصر المشتى[٤٨٦]، وجذوع بعض هذه الأشجار مكون من عرقين مضفورين، في هيئة قريبة لما وجدناه في زخارف قبة الصخرة، وزخارف منبر القيروان[٤٨٧]. وربما في ذلك ما يؤكد على وجود صلة بين بعض زخارف جامع الأزهر، وطراز الزخارف الأموية الشامية.

وعلى أية حال فيبدو أنه من الصعب إنكار وجود صلة بين زخارف بعض كوشات عقود الجامع الأزهر، والزخارف البيزنطية، ولكن من المهم أن نتساءل، هل تعد التأثيرات البيزنطية في زخارف الأزهر: إرثاً محلياً، أم تأثيراً فنياً مباشراً من بيزنطا، أم أنها أو بعضها وفد مع الفاطميين من بلاد المغرب؟

وواقع الأمر أن جميع الاحتمالات السابقة واردة. ونود التأكيد على الاحتمالين الاخيرين. وفيما يتعلق بالاحتمال الأول: فقد لوحظ أن ما وصلنا من فترة الخمسين عاماً التي سبقت زخارف الجامع الأزهر، تقتصر على زخارف محفورة في الخشب، كان جميعها منفذاً حسب طراز سامراء الثالث. أما الزخارف الجصية في الجامع الأزهر، فقد بدأ فيها التحول إلى الأساليب الهلينستية البيزنطية[488] - كما سبقت الإشارة-، وهنا يبرز تساؤل. إذا كانت فترة الخمسين عاماً التي سبقت زخارف الجامع الأزهر، قد اقتصرت على زخارف طراز سامراء الثالث، ولم تظهر فيها الأساليب الهلينستية البيزنطية، أليس في ذلك ما يشجع على الظن بأن هناك جرعة تنشيطية- قوية- وفدت من الخارج؟ فأثمرت هذا التحول نحو الأساليب الهلينستية البيزنطية. إذ لو اعتبرنا أن الأساليب الهلينستية البيزنطية في زخارف جامع الأزهر، هي تلك التي كنا نشاهدها "قبل فورة سامراء"[489]، فبماذا نفسر خمول هذه الأساليب، منذ العصر الطولوني، ثم عودة الحياة إليها في بداية العصر الفاطمي.

ولعل من الممكن تفسير ظهور الأساليب الهلينستية البيزنطية بمصر في العصر الفاطمي، لما طرأ من مستجدات سياسية في هذا العصر، وقد مر بنا ما شهدته العلاقات الفاطمية البيزنطية من تطور، في عهدي الخليفتين المعز والعزيز- اللذين ترجع إليهما زخارف جامع الأزهر موضع الدراسة- بل ونؤكد على وجه الخصوص أن العلاقة بين الخليفة العزيز بالله والامبراطور البيزنطي باسيل الثاني. قد أسهمت بدور كبير في نقل التأثيرات البيزنطية إلى مصر[490].

أما فيما يتعلق بالاحتمال الثاني: وهو ما يمكن أن تقوم به بلاد المغرب من دور في نقل بعض التأثيرات الفنية البيزنطية إلى مصر، فنعطي على ذلك مثلاً بزخارف جامع الأزهر نفسه، فقد لوحظ أنه ظهر من بين الزخارف النباتية في جدار القبلة عنصر العرق النباتي المزدوج "Double Stem" وهذا العنصر يعد من الظواهر البيزنطية، الكثيرة التمثيل في الفن البيزنطي، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه الظاهرة نادرة الظهور بمصر في العصر الأموي[491]. ولم يصادفنا منها شيء في العصر العباسي وما بعده، إلى أن وجدناها في زخارف الجامع الأزهر[492]. بينما كانت هذه الظاهرة منتشرة بشكل واسع في شمال أفريقيا والأندلس، فنجدها على سبيل المثال في زخارف القبة التي أمام المحراب بجامع القيروان (٢٤٨هـ)، وفي جامع الأبواب الثلاثة (٢٥٢هـ)، ثم في الزخارف الجصية في مدينة الزهراء (٣٢٥-٣٥٢هـ). وحول محراب جامع قرطبة، وفي أماكن أخرى متعددة من نفس الجامع (٣٥٠-٣٥٥هـ). وفي زخارف حول شباك في كنيسة تراجون "Tarragone" (٣٤٩هـ)، وفي علبة من العاج في كنيسة زامورا "Zamora" (٣٥٣هـ)، وفي حوض من الرخام في مراكش (٣٩٨هـ)، وفي علبة من العاج في مدينة بلنسية (٤٤١هـ). وفي كثير غير ذلك من الأمثلة.

لأجل كل ذلك فإن ظهور الساق النباتي المزدوج في زخارف الجامع الأزهر. لابد أن تنسب إلى التأثيرات المغربية[٤٩٣] رغم أصلها البيزنطي.

أما وإن انتقلنا إلى الزخارف الكتابية الأصلية في الجامع الأزهر. فهي تتركز في تلك الكتابات الكوفية المورقة والمزهرة، الموجودة في إطارات عقود المجاز القاطع (لوحة ١٥٢)، وفي الإطار الدائري حول جدار القبلة (الشكلان ٥٠٨، ٥٠٩)، وفي إطاري عقد المحراب (شكل ٥١٠).

وقد اختلفت آراء العلماء والباحثين في تحديد أصل موطن الخط الكوفي المزهر. فمنهم من يعتقد أن مصر هي أصل موطنه، ومنهم من يعتقد أنه ظهر في غرب العالم الإسلامي ثم انتقل إلى مصر عن طريق الفاطميين، بينما يرى فريق ثالث أنه ظهر أولاً في مشرق العالم الإسلامي ثم انتقل إلى مصر.

ولن تتطرق الدراسة حالياً إلى مناقشة أصل موطن الخط الكوفي المزهر[٤٩٤]، ويعنينا أنه قد لوحظ أن الخط الكوفي في الجامع الأزهر، قد تميز بتطوره عن الكتابات التي وجدناها في الجامع الطولوني، وأنه اتضح من خلال مقارنة هذه وتلك، أن هناك بوناً شاسعاً بينهما، إذ امتازت كتابات الجامع الأزهر، بتقدم فني في رسم الحروف، وأن تلك الحروف التي كانت تتميز ببساطتها وغلظتها وثقلها في الجامع الطولوني، صارت في الأزهر أكثر تعقيداً في خفة ورشاقة[٤٩٥]. وبالإضافة إلى ذلك فقد لوحظ أن ما وصلنا بصفة عامة من كتابات كوفية في مصر، في الفترة التي تقع ما بين سنتي ٣٢٠ إلى ٣٥٧هـ، ومعظمها يرجع إلى العصر الإخشيدي، تمثل فترة تأخر في فن تجويد الكتابة في مصر، وكانت أقل من مستوى كتابات القرن الثالث الهجري[٤٩٦].

وقد دعا الازدهار والتطور الذي شهدته الكتابة الكوفية في مصر منذ أوائل العصر الفاطمي، وتمثلت في الكتابات المزهرة بالجامع الأزهر، إلى الاعتقاد بأن الفاطميين قد جلبوا معهم من شمال أفريقيا، فناً كتابياً خاصاً، غير أن عدم وصول نماذج كتابية إخشيدية رسمية، يمكن مقارنتها مع كتابات الجامع الأزهر، كما أن عدم وصول كتابات فاطمية رسمية من شمال أفريقيا، جعل من الصعب القطع بوجه حاسم في هذا الشأن. كما لوحظ في الوقت نفسه أن الزخارف الجصية التي تزين ما بين العقود والتي توجد في تجويف المحراب (شكل ٥١٠)، وفي جدار القبلة، لم تزل تحتفظ بأسلوب القطع المائل، المتصل بزخارف سامراء وزخارف العصر الطولوني. أما الكتابة ذاتها فقد نفذت بطريقة القطع العمودي. مما يعتقد معه أن الفنان الذي نفذ هذه الزخارف الجصية، كان يعمل تحت ظل المؤثرات الطولونية في الجص، بينما الفنان الذي نقش الكتابات شخص آخر غير الذي قام بعمل الزخارف الجصية، وكانت تتوافر له خبرة ودراية لم تتوافر للمزخرف العادي[٤٩٧].

وعلى أية حال فمن الثابت أن هناك تحولاً وتطوراً طرأ على الزخارف الكتابية في أول جامع ينشئه الفاطميون في مصر. ولا نملك تفسيراً لذلك غير أن الفاطميين نقلوا معهم من شمال أفريقيا، فناً كتابياً خاصاً، طالما أننا لا نملك أدلة مادية من مصر تنفي ذلك.

ومن المفيد في هذا الصدد، أنه قد لوحظ أن كتابات الشريط العريض الذي يدور

حول طاقية محراب الجامع الأزهر (شكل ٥١٠). قد تميز بزخارف وعقد شبيهة ببعض الكتابات التى وصلتنا من القيروان[٤٩٨]. كما أن هناك تشابها بين الكتابة الكوفية المتطورة فىة الجامع الأزهر، مع كتابة تزين تحفة عاجية أندلسية. محفوظة بمتحف اللوفر،ومؤرخة بسنة ٣٥٧هـ[٤٩٩].

وبالإضافة إلى ما سبق فيلاحظ أن تلك الكتابات الكوفية المزهرة فى الجامع الأزهر. تواكبت مع ظهور العديد من العناصر المعمارية والزخرفية المغربية. التى ظهرت فى مصر بعد قدوم الفاطميين إليها.

لأجل ما سبق يرجح الباحث كما رجح بعض العلماء أن الفاطميين نقلوا معهم من شمال أفريقيا فناً كتابياً خاصاً، استعملوه فى مبانيهم الأولى. كما هو الحال فى الأزهر[٥٠٠]. وربما يدعم ذلك الرأى، أن الزخارف الكتابية بجامع الحاكم بأمر الله (٣٧٠-٤٠٣هـ). جاءت مخالفة فى أسلوبها لكتابات جامع الأزهر. وكانت شديدة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها فى مصر، بينما كانت كتابات جامع الأزهر مختلفة عن الكتابات الشعبية المعاصرة لها فى مصر. مما يشجع على الظن بأن الفاطميين استعملوا أسلوب شمال أفريقيا فى بداية حكمهم لمصر، وظهر ذلك فى جامع الأزهر. بل وليس من المستبعد أنهم استخدموا فنانين مغاربة لذلك، ثم اعتمدوا بعد ذلك على الأسلوب الذى كان شائعاً فى مصر، واستخدموه فى جامع الحاكم بأمر الله[٥٠١].

وفيما له صلة بالزخارف الكتابية بالجامع الأزهر. فقد لاحظ "Flury" أن هناك توافقاً بينها وبين مثيلاتها فى جامع نايين[٥٠٢]، وذلك من ناحية الشكل أو الأسلوب الفنى، كما اتضح من خلال مقارنة هذه وتلك بتشابه العناصر الزخرفية الملحقة فى حروف كتاباتهما، وإن تميزت الحروف الفاطمية بأنها أكثر تطوراً[٥٠٣].

ومن الجدير بالذكر أن تاريخ الزخارف الجصية بجامعُ نايين – ومنها الكتابية- تنسب إلى أوائل ق١٠م أو حسب اعتقاد بعض العلماء إلى سنة ٣٥٠هـ[٥٠٤]، أى فى عهد الدولة البويهية (٣٢٠-٤٤٧هـ)؛ تلك الدولة الإيرانية الشيعية. التى كانت لها ثمة علاقات طيبة مع الفاطميين فى مصر، خاصة فى عهد الخليفة العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ) الذى تنسب إليه بعض التكملات بالجامع الأزهر فى سنة ٣٧٨هـ.

* عقود ومهندس الجامع الأزهر:

يبدو أنه من الغريب أن نجد علاقة بين عقود هذا الجامع والمهندس الذى وضع تصميمه. ولكن سرعان ما سيتضح الهدف من الجمع بينهما. حينما نرى أن هناك من يربط بين هذه العقود ومصمم ذلك المبنى.

ظهر فى الجامع الأزهر نوع من العقود لم يكن معروفاً فى مصر من قبل. وهو يتكون من كتفين مستقيمين يجتمعان عند رأسه فى زاوية منفرجة. وله طرفان رأسيان مستقيمان كذلك. يربطهما بالكتفين انحناء مقوس من كل جانب. ونظراً لمظهره هذا أطلق عليه اصطلاح "العقد المنفرج"[٥٠٥]، كما عُرف فى الانجليزية باسم "Keel Arch"[٥٠٦]، لأن مظهره يشبه قاع المركب المدبب[٥٠٧].

وقد أثار ظهور هذا النوع من العقود فى العمارة الفاطمية، جدلاً واسعاً بين العلماء، فرأى فريق منهم أنه ينسب إلى بلاد فارس ومن ثم نعتوه بـ "العقد الفارسي"، وأكدوا أن ظهوره في مصر خلال العصر الفاطمى إنما يرجع إلى قوة الروابط الدينية بين الفاطميين والفرس، كما لم يستبعد بعضهم أن هذا العقد ذو أصل هندى(٥٠٨).

وقد اعترض فريق آخر من العلماء على هذا الرأى، وكان على رأس هؤلاء العلماء "كريزويل" الذى أكد أن أقدم الأمثلة فى بلاد فارس التى ظهر بها هذا العقد، ترجع إلى عهد أحدث من استعمالها فى جامع الأزهر، وأن جميع ما وصلنا من عقود بلاد فارس التى ترجع إلى ما قبل تاريخ جامع الأزهر، لا تحتوى على نفس شكل عقود جامع الأزهر(٥٠٩). ونظراً لأن أقدم الأمثلة التى وصلتنا من هذا العقد وجدت فى الجامع الأزهر، فسُميّ هذا العقد باسم "العقد الفاطمي"، بدلاً من تسميته بـ "العقد الفارسي"(٥١٠).

وكان "ريفويرا" Rivoira، ممن رفضوا القول بالأصل الفارسى لهذا العقد، وأكد على أصله المصرى(٥١١). وهو قول يتفق معه الباحث. ولكن يبدو أن "ريفويرا" لم يناد بالأصل المصرى لهذا العقد ليثبت قدرة الفنان المسلم بمصر فى العصر الفاطمي على الإبداع والابتكار، بل إن له فى ذلك رأياً آخر. وقد استهل "ريفويرا" محاولته فى البحث عمن ابتكر هذا النوع من العقود الذى ظهر فى مصر مع دخول الفاطميين إليها، بأننا لا نعرف اسمه(٥١٢). ولكنه يرى أن هذا العقد يعد توليفة بين عقد حدوة الفرس المستدير فى المسجد الجامع بالقيروان، والذى يتميز بقواعده المرتفعة (من أعمال زيادة الله الأول ٢٠١-٢٢٣هـ)، وبين عقد حدوة الفرس المدبب فى الجامع الطولونى. وأن "جوهر الرومى" هو الذى اقترح فكرة هذا العقد على المهندس المسيحى فى مصر، وفى هذه الحالة فإن مصمم هذا المبنى، رغب فى أن يضفى عليه ملمحا مميزاً ينم عن العهد الجديد فعدل فى شكل العقد المدبب فى الجامع الطولونى(٥١٣).

وواقع الأمر أن "ريفويرا" جنح بخياله إلى أقصى مدى يمكن أن يتخيله المرء، ولست أدرى أدلته على أن مهندس هذا الجامع كان مسيحياً مصرياً "قبطياً"، وأن "جوهر الكاتب" هو الذى اقترح عليه شكل عقود جامع الأزهر. ونحن بدورنا نتسال ألم يفطن "ريفويرا" إلى كم العناصر المعمارية والزخرفية المغربية فى هذا الجامع؟ هل قام "جوهر الكاتب" أيضاً باقتراحها على ذلك المهندس، أم أنه أوفده إلى المغرب الإسلامى ليتعلمها هناك ثم يعود فينفذها فى جامع الأزهر؟!.

وعلى أية حال فيبدو أن رأى "ريفويرا"، من الضعف إلى الحد الذى لا أرغب فى مناقشته أكثر من ذلك، خاصة أن هذا النوع من العقود ينسب إلى أعمال الخليفة الحافظ. وإذا كنا بالفعل نود أن نستنتج مَنْ كان مهندس الجامع الأزهر، فلننظر إلى كبير ودقيق عناصره المعمارية والزخرفية، ومدى صلتها بالعمارة الإسلامية المغربية. مما يشجع المرء أن يقترح أن مهندس هذا الجامع كان مغربياً وفد مع الفاطميين إلى مصر، وربما كان فى فترة تواجده بمصر، فرصة فى أن يستفاد من عمائرها الإسلامية، فابتكر ذلك العقد الفاطمى المصرى الإسلامى، فظهر فى جامع الأزهر بين كثير من العناصر المعمارية المغربية التى زخم بها هذا الجامع.

جامع القرافة : (٣٦٦هـ)

شيدت هذا الجامع السيدة تغريد أم الخليفة العزيز بالله سنة ٣٦٦هـ. وعلى الرغم من انه لم يصلنا شيء من هذا الجامع فإن "المقريزى" أتى لنا بنص يصف فيه بعض جوانبه المعمارية والزخرفية، كما أشار إلى الفنانين الذين قاموا بزخرفته، وإلى الشخص الذى قام بالإشراف على بنائه، ومما ذكره، أن السيدة تغريد قد بنته "على يد الحسن بن عبد العزيز الفارسي"، وأنه كان "على نحو بناء الجامع الأزهر بالقاهرة"، "وبابه الذى يدخل منه ذو المصاطب الكبير الأوسط تحت المنار العالى الذى عليه مصفح بالحديد إلى حضرة المحراب. والمقصورة من عدة أبواب وعدّتها أربعة عشر باباً مربعة مطوّبة الأبواب قدام كل باب قنطرة قوس على عمودى رخام ثلاثة صفوف وهو مكندج مزوّق باللازورد والزنجفر والزنجار وأنواع الأصباغ. وفيه مواضع مدهونة والسقوف مزوّقة ملوّنة كلها والحنايا والعقود التى على العمد مزوقة بأنواع الأصباغ من صنعة البصريين وبنى المعلم المزوّقين شيوخ الكتامّى والنازوك، وكان قبالة الباب السابع من هذه الأبواب قنطرة قوس مزوقة فى منحنى حافتيها شاذوران مدرّج بدرج وآلات سود وبيض وحمر وخضر وزرق وصفر إذا تطلع إليها من وقف فى سهم قوسها شائلاً رأسه إليها ظن أن المدرّج المزوّق كأنه خشب كالمقرنص وإذا أتى إلى أحد قطرى القوس نصف الدائرة ووقف عند أوّل القوس منها ورفع رأسه رأى ذلك الذى توهمه مسطحاً لانتوّ فيه وهذه من أفخر الصنائع عند المزوقين وكانت هذه القنطرة من صنعة بنى المعلم"[٥١٤].

ويعنينا من هذا النص ما ذُكر بأن شخصاً فارسياً قام بالإشراف على بناء هذا الجامع، كما أن فنانين من البصرة ساهموا فى زخرفته، وقد كانت تلك الزخرفة مرسومة بالألوان، وهو شيء فريد فى زخرفة الجوامع الفاطمية، التى كانت فيها الزخارف تحفر على الجص أو الحجر.

كما أنه يفهم من الإشارة إلى أن هذا الجامع كان "على نحو بناء الجامع الأزهر"، بأن الجامعين قد اشتركا فى بعض المظاهر المعمارية. وربما كان اشتراكهما ينصب بوجه خاص فى التخطيط العام، وفى بعض العناصر المعمارية. مما يعنى احتمال ظهور بعض التأثيرات المغربية فى هذا الجامع كما رأيناها فى الجامع الأزهر.

وعلاوة على ذلك فيفهم من النص السابق أن أبواب هذا الجامع كان يتقدم كل منها سقيفة، وهى سمة كانت معروفة فى بعض جوامع شمال إفريقية، وسوف نتناولها بالتفصيل فى جامع فاطمى آخر وصلتنا منه هذه الظاهرة بالفعل.

محراب يحى الشبيه: (ينسب إلى أوائل العصر الفاطمى)

يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بنموذج من الجص[٥١٥] لمحراب كان يوجد فى مدفن بجوار ضريح يحيى الشبيه، فعُرف هذا المحراب باسم "محراب يحيى الشبيه". رغم أنه لم يكن فى الأصل بهذا الضريح.

ورغم صغر حجم الأجزاء الأصلية المزخرفة من هذا المحراب[٥١٦]، (لوحة ١٥٥)، فقد كانت هى المحور الأساسى لتأريخه، فمن خلالها نسب "فلورى" هذا المحراب إلى

منتصف القرن العاشر الميلادى، أى إلى العصر الإخشيدى، واعتبره يمثل مرحلة بين الطرازين الطولونى والفاطمى، وإن كان لم يستبعد نسبته إلى العصر الفاطمى[٥١٧]. كما أن "كريزويل" قام بدراسة وتحليل زخارف هذا المحراب، ونسبه أيضاً إلى العصر الإخشيدى[٥١٨]. ولكن "فريد شافعى" رفض نسبة هذا المحراب إلى العصر الإخشيدى، ويرى أن تحليل زخارفه وعناصره يرجح نسبته إلى حد كبير إلى العصر الفاطمى، وحدد تاريخه فيما بين تاريخ البدء فى بناء الجامع الأزهر (٣٥٩هـ)، وتاريخ البدء فى بناء جامع الحاكم بأمر الله[٥١٩] (٣٨٠هـ).

وواقع الأمر أن الباحث يتفق مع ما ذهب إليه "فريد شافعى" بنسبة هذا المحراب إلى العصر الفاطمى، إذ أن زخارف هذا المحراب جمعت بين مميزات الزخارف الطولونية السامرائية من ناحية وبين بعض الزخارف التى لم تكن مألوفة الاستعمال إلا مع بداية العصر الفاطمى.

وزخارف هذا المحراب، سواء ما كان ينتمى منها إلى العصر الطولونى أو إلى العصر الفاطمى، فهى تتصل اتصالاً وثيقاً بالتأثيرات الفنية الوافدة.

وفيما يتعلق بصلة هذه الزخارف بالفن الطولونى أو بمعنى آخر بطراز سامراء، فنجده فى الأسلوب الفنى، وكذلك فى هيئة البراعم والوريقات التى يتوسطها حز رأسى[٥٢٠]، وذلك بالإضافة إلى أشكال أنصاف المراوح النخيلية، وورقة العنب الخماسية، ذات الثقوب فى زواياها (شكل ٥١٣).

أما صلة زخارف هذا المحراب بالفن الفاطمى، فنجدها فى الساق النباتية المزدوجة (شكل٥١٤)، ذلك العنصر الذى سبق التأكيد على أنه كان شائع التمثيل فى شمال أفريقيا والأندلس، قبل دخول الفاطميين إلى مصر، وأن ظهوره فى العصر الفاطمى، كان بتأثير مباشر من شمال أفريقيا والأندلس[٥٢١]. وبالإضافة إلى ذلك فتظهر فى زخارف هذا المحراب الأرضية الغائرة[٥٢٢] والعروق الممتدة[٥٢٣]، وهى تبعد عن المميزات الطولونية السامرائية، وقد سبقت الإشارة إلى أنها تتبع الأساليب الهلينستية البيزنطية، التى أخذت فى الإحلال فى الزخارف الجصية منذ بداية العصر الفاطمى، كما هو الحال فى الجامع الأزهر.

جامع الحاكم بأمر الله: (٣٨٠-٤٠٣هـ)

يتكون هذا الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة، أكبرها رواق القبلة، وتقوم عقود بائكات هذه الأروقة على دعامات مستطيلة مبنية من الآجر، التصقت بأركانها أعمدة مدمجة، ذات قطاع من ثلاثة أرباع دائرة، على نفس النحو الذى وجدناه فى الجامع الطولونى، المتأثر بدعامات سامراء.

ويشطر بائكات رواق القبلة، مجاز قاطع، يصل من الصحن إلى المحراب، وببلاطة المحراب ثلاث قباب، إحداها تتقدم المحراب، والآخريان فى طرفى هذه البلاطة (شكل ٥١٥). ولا يختلف هذا النظام عما وجدناه فى الجامع الأزهر، وقد سبقت الإشارة إلى أن المجاز القاطع والقباب وحنياتها الركنية، من بين المحدثات التى دخلت على مصر فى العصر الفاطمى، بتأثير من شمال أفريقيا.

ويتوسط الواجهة الرئيسية للجامع مدخل ضخم بارز "Monumental Entrance". يتكون من برجين كبيرين، وزخرفت الواجهة الأمامية (لوحة ١٥٦)، والجانبية (لوحة ١٥٧)، فى كل برج بحنيتين مسطحتين. وفى طرفى هذه الواجهة يوجد مئذنتى الجامع.

ونظام هذه الواجهة متأثر بلا شك، بواجهة جامع المهدية ٣٠٣هـ، إذ كان يتوسط واجهة هذا الجامع، مدخل بارز، مزخرف بحنيات مسطحة(٥٢٤)، (شكل ٥١٦) وفى طرفيها مئذنتان(٥٢٥).

ولكن مما ينبغي لفت الانتباه إليه، أن تأثير واجهة جامع المهدية فى جامع الحكم بأمر الله، ينصب فى واقع الأمر على الفكرة ذاتها، أما التفاصيل الأخرى كالحجم والزخارف فهي مختلفة، فقد تميز مدخل جامع الحاكم بأنه أضخم حجماً وأكثر فخامة، كما أن عدد الحنيات وأسلوب توزيعها مختلف فى كلا المدخلين. فيلاحظ أن الجزء العلوى من واجهة وجانبى مدخل جامع الحاكم يخلو من الحنيات، بينما نجد حنيتين تطوقان عقد مدخل جامع المهدية، وكذلك يوجد حنية فى الجزء العلوى من الجانب الخارجي للمدخل. وبينما كان يشغل واجهة كل برج وكذلك جانبه الخارجى فى جامع الحاكم، حنيتان، نجدها عبارة عن حنية واحدة فى جامع المهدية. وعلاوة على ذلك فإن العقد الذى يعلو ممر مدخل جامع الحاكم، وكذلك جميع العقود التى تعلو حنياته، كانت من النوع المدبب، أما فى باب جامع المهدية، فقد كانت جميعها عقوداً على هيئة حدوة الفرس.

ومن ناحية أخرى، فقد زودت مئذنتا جامع الحاكم بغلافين بنائيين مكعبين بهما ميل هرمى خفيف، يحيطان بقاعدة كل منهما. وهى هيئة كانت شائعة الوجود فى مآذن غرب العالم الإسلامى. ونجدها هناك فى سلسلة مترابطة، تبدأ من مئذنة الجامع الكبير بالقيروان ١٠٥-١٠٩هـ، وفى منارة جامع سوسة ٢٤٥هـ، وفى منارة الجامع الكبير بقرطبة، وفى منارة جامع صفاقس (٣٧٠ هـ)(٥٢٦)(شكل ٥١٧).

وعلى أية حال فعلى الرغم من اتفاق العلماء على تأثر مئذنتى جامع الحاكم بمآذن غرب العالم الإسلامى، خاصة مئذنتى القيروان وصفاقس(٥٢٧)، التى اعتبرت تكويناً وزخرفة هى الأنموذج الأول لمئذنتى الحاكم(٥٢٨). فإن لأحد الباحثين رأياً آخر، فحواه أن مئذنتى جامع الحاكم تعدان تطوراً محلياً لمآذن مَسلمة بن مخلد- المربعة- فى جامع عمرو بن العاص التى أنشأها سنة ٥٣هـ(٥٢٩)، وأن أصل هذه المآذن المربعة، قد انتقل بعد ظهوره فى مصر فى مآذن مسلمة بن مخلد إلى شمال أفريقيا(٥٣٠).

ولعل من الجائز اعتبار المآذن المربعة قد انتقلت عن مصر إلى شمال أفريقيا، وكان أول ظهور لها هناك فى مئذنة جامع القيروان، وإن كان فى نفس الوقت لانستطيع أن نُغفل ما ذهب إليه كثير من العلماء، بأن مئذنة جامع القيروان المربعة، كانت متأثرة بالأبراج المربعة فى أركان المعبد الوثنى الذى أقيم عليه الجامع الأموى بدمشق(٥٣١).

أما رفض الباحث اعتبار مئذنتى جامع الحاكم متأثرتين بمآذن الغرب الإسلامى، والقول بأنهما تطور محلى لمآذن مسلمة بن مخلد. فهو قول ينقصه الأدلة المادية التى تدعمه، إذ بينما لا نملك نموذجاً واحداً من مصر يدعم هذا القول، فإن المغرب الإسلامى

يملك سلسلة متكاملة من هذه المآذن تبدأ من عام ١٠٥-١٠٩هـ، وحتى تاريخ بناء مئذنتى الحاكم بأمر الله، وبعد ذلك أيضاً.

ومن الملفت للنظر أن الباحث الذى أنكر وجود تأثير لمآذن غرب العالم الإسلامى فى مآذن مصر الفاطمية، عقد عنوانين فى دراسته عن تأثير مآذن غرب العالم الإسلامى على المآذن المصرية، أحدهما بعنوان "تأثيرات مغربية أندلسية على مآذن القاهرة فى العصرين الأيوبى والمملوكى البحرى"[٥٣٢]، والثانى، بعنوان "تأثيرات مغربية على مآذن القاهرة (المآذن ذات الرؤوس المزدوجة)"[٥٣٣]. وإذا كان الباحث قد أقر بوجود تأثيرات لمآذن غرب العالم الإسلامى فى المآذن المصرية خلال العصرين الأيوبى والمملوكى-وهو قول لاغبار عليه- فإن الأوقع "أن نجد تأثيرات مغربية أندلسية على مآذن مصر فى العصر الفاطمى".

ثم إن ما يدفعنا إلى الاعتقاد بتأثر مئذنتى جامع الحاكم بمآذن غرب العالم الإسلامى، أن هذا الجامع قد زخم فى أكثر نواحيه المعمارية والزخرفية بالتأثيرات المغربية، فلم تكن هاتان المئذنتان عملاً شاذاً ومتفرداً فى مجموع التأثيرات المغربية على هذا الجامع.

وقبل أن ننتقل إلى معالجة نقطة أخرى من التأثيرات الفنية الوافدة فى جامع الحاكم بأمر الله، يهمنا أن نشير إلى أن ما سبق ذكره من عناصر كالمدخل البارز وحنياته، والمئذنة المحتوية على غلاف مربع المسقط ذى ميل هرمى خفيف، أنها كانت معروفة فى شرق العالم الإسلامى، فى تواريخ أسبق من معرفة غرب العالم الإسلامى لهما، إلا أنهما- وكما سبقت الإشارة- قد وجدتا طريقهما إلى مصر عن طريق غرب العالم الإسلامى، لا عن طريق شرقه.

وفيما يتعلق بالمداخل البارزة، فنجدها قد ظهرت فى مدخل قصر المشتى ببادية الشام[٥٣٤](١٢٥- ١٢٦هـ)، وفى قصر الأخيضر[٥٣٥](١٦١هـ)، وخان عطشان بالعراق[٥٣٦] (١٦١هـ). أما الحنيات المسطحة ذات الطواقى، فقد عرفت فى قصر الأخيضر، وفى قصر العاشق بسامراء[٥٣٧].

أما فيما يتعلق بالمئذنة المحتوية على قاعدة مربعة ذات ميل هرمى خفيف، فمن المعتقد أنها ظاهرة تعود فى الأصل إلى بلاد الشام، حيث نراها هناك فى برج دير القديس جورج فى سامة (جنوبى حران)[٥٣٨].

ومن ناحية أخرى فإن الشرافات المسننة التى تتوج الجدران الخارجية بجامع لحاكم، والتى تعتبر أول الأمثلة التى وصلتنا منها فى العمارة الإسلامية بمصر[٥٣٩]. كانت هى الأخرى من الظواهر الشائعة الاستعمال فى شرق العالم الإسلامى وغربه. وربما كانت أيضاً من بين العناصر التى انتقلت من شرق العالم الإسلامى إلى غربه، ثم ظهرت بتأثير من الغرب الإسلامى، فى جامع الحاكم بأمر الله.

وقد ظهرت هذه الشرافات المسننة تتوج بعض جدران قصور الأمويين بالشام، كقصر الخليفة الوليد الأول فى المنيا على بحيرة طبرية، وقصر الخليفة هشام بخربة المفجر[٥٤٠].

كما ظهرت في العراق. تعلو جدران قصر الأخيضر[٥٤١]. وكذلك تتوج قمة جدران الملعب الكبير بقصر الجوسق الخاقاني بسامراء[٥٤٢] (شكل ٣٩٨).

أما في غرب العالم الإسلامي، فقد ظهرت هذه الشرافات المسننة تتوج الجدران الخارجية بالجامع الكبير بقرطبة[٥٤٣] (شكل ٥١٩)، على نفس النحو الذى وجدناه فى جامع الحاكم بأمر الله. كما وجدنا نفس هذه الشرافات المسننة فى هيئة زخرفية تزين أعلى باب المقصورة القديمة بالمسجد الجامع بالقيروان[٥٤٤]. وتزين كذلك بعض حشوات منبر هذا الجامع[٥٤٥].

ومن الأمور المهمة فى جامع الحاكم بأمر الله، أنه بدأت فيه ظاهرة الإثراء السطحي، في واجهات الجوامع الفاطمية، وهو ما نلمسه فى الزخارف المنحوتة فى الحجارة بمدخله البارز (اللوحتان ١٥٦، ١٥٧)، ومن المعتقد أن ذلك يرجع إلى تأثير غرب العالم الإسلامى[٥٤٦]. ونجد الاهتمام بهذه الظاهرة، هناك، على سبيل المثال، فى واجهة مسجد الأبواب الثلاثة بالقيروان ٢٥٢هـ، حيث يلاحظ أنه يعلو عقود ابوابه، نقوش حفرت فى الحجارة، كأنها ستار زركشت جميع نواحيه[٥٤٧]، كما نجد هذه الظاهرة أيضاً فى واجهات المسجد الجامع بقرطبة[٥٤٨] (شكل ٥١٩).

هذا ويشير أحد العلماء إلى أن الزخارف النباتية المحفورة فى الحجر فى جامع الحاكم بأمر الله- بالمدخل والمئذنتين- لايوجد فيها مثل واحد به زخارف أو مميزات عن أحد طرازى سامراء الثاني والثالث، وأنها تعد ارتداداً صريحاً للأساليب الهلينستية، حيث جاءت الأرضيات واسعة والعروق طويلة، تمتد فى تموجات وثنيات وحلزونات كما كانت قبل نفوذ سامراء[٥٤٩]. وإن كان هناك من يرى أن الزخارف النباتية المتقنة التى تشاهد محفورة على الحجر أو الجص فى النوافذ والحنيات والأفاريز والمئذنتين، قد حلت فيها عوضاً عن الأشكال التقليدية، تفريعات رشيقة منسجمة، تمتد وتجرى فى اتجاهات مختلفة، وتتقاطع غالباً بعضها مع بعض. وأن الأكثر احتمالاً أن يكون شرق إيران هو المصدر الذى جاءت منه هذه الزخارف النباتية، وكذلك الكتابات الكوفية المورقة، التى وجدت فى هذا الجامع[٥٥٠].

وواقع الأمر أن الزخارف النباتية فى جامع الحاكم سواء فى تكوينها أو بعض عناصرها، تمت بصلة إلى مثيلاتها فى غرب العالم الإسلامى وخاصة فى الأندلس.

ولكن قبل أن نتناول صلة الزخارف النباتية فى جامع الحاكم بالتأثيرات المغربية، نود الإشارة إلى أن ما وصفت به هذه الزخارف من أنها تمثل إرتداداً للأساليب الهلينستية البيزنطية، هو نفس ما قيل عن الشجيرات المبسطة فى طبق غبن ذى البريق المعدنى (شكل ١٣٨)،- الذى يعاصر جامع الحاكم بأمر الله- والتى صاحبته زخارف نباتية أخرى منفذة حسب طراز سامراء الثالث. وقد رأت الدراسة فى حينه أن هناك نماذج عديدة لزخارف نباتية نفذت على خزف عراقى ذى بريق معدنى يرجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين، وجاءت بأسلوب مماثل للزخارف النباتية فى طبق غبن التى وصفت بأنها ارتداد صريح للأساليب الهلينستية. كما أشارت الدراسة إلى أن هناك بعداً آخر لظهور هذا الأسلوب

الفنى الجديد، الذى يبعد عـن طراز سامراء الثالث، وأن هذا البعد قد يتصل بالتأثيرات الفنية المغربية[٥٥١].

وعلى أية حال فقد لوحظ على سبيل المثال، أن التوريقات والتوشيحات التى تزدان بها بعض نوافذ جامع الحاكم، وكذلك واجهات مئذنتيه، تشبه إلى حد كبير نظائرها فى الكسوات الحائطية بقصور الزهراء[٥٥٢] وغيرها من عمائر الأندلس.

ونجد هذه التوشيحات والتوريقات فى إحدى نوافذ جدار القبلة إلى يسار المحراب، وفى إفريز من المئذنة الغربية (الشكلان ٥٢٠، ٥٢١). وقوام هذه التوشيحات الجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية، أو بمعنى آخر صياغة الأشكال النباتية فى تلك الخطوط، بحيث تتوزع تموجات الأغصان وانحناءاتها وتقاطعاتها ومداخلها ومخارجها فى الأشكال الهندسية توزيعاً توقيعياً مصحوباً بالتناسق الذى يعتمد على التشابك والتداخل، وشغل الفراغات الناجمة عن هذه التقاطعات الهندسية والتشابكات النباتية بوريقات ومراوح نخيلية وغير ذلك. ونجد نفس هذه التوشيحات فى زخارف مدينة الزهراء، وفى الزخارف التى ترجع إلى الخليفة الحكم الثانى بجامع قرطبة (٣٥٥هـ). أما زخارف التوريقات فهى تتميز بوضوح التشكيلات الزخرفية القائمة على العروق والأغصان والمراوح النخيلية المنبثقة منها، وباستطالة رؤوس هذه المراوح بحيث أصبحت مدببة، وبامتداد استدارة شحماتها المزدوجة والثلاثية، والتى وجدناها أيضاً فى زخارف مدينة الزهراء، وفى الزيادة الحكيمة بجامع قرطبة[٥٥٣].

أما بالنسبة للوحدات النباتية، فقد ظهرت فى بعض طواقى حشوات مدخل جامع الحاكم، أشكال مراوح نخيلية، مشابهة تماماً لمثيلاتها فى زخارف الجامع الكبير بقرطبة، التى ترجع إلى أعمال الخليفة الحكم الثانى فى هذا الجامع[٥٥٤]. كما ظهرت فى زخارف مئذنتى الحاكم أزهار ذات ثلاث حلمات، والتى استعملت فى بعض أجزاء جامع القيروان، وتذكرنا أيضاً فى مظهرها بشبيهاتها التى زخرفت عمائر مدينة الزهراء[٥٥٥]. وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت فى زخارف هذا الجامع، العروق النباتية المزدوجة، والتى سبق التأكيد على أنه قد شاع استعمالها فى مصر الفاطمية بتأثير من غرب العالم الإسلامى، رغم أنها ذات أصل بيزنطى[٥٥٦]. ويمكننا أن نتخذ منها دليلاً، على أن المغرب الإسلامى قام بدور ما فى نقل التأثيرات البيزنطية إلى مصر فى العصر الفاطمى.

وفيما له صلة بالتأثيرات المغربية فى جامع الحاكم بأمر الله، فقد ظهرت فى نافذة بالمئذنة الغربية طاقية قالبية "Mouled Hood" (شكل ٥٢٢)، وهى قد تكون مشتقة من هيئة العقد الثلاثى، ومثل هذه الطاقية، وجدت كأشكال زخرفية فى القيروان، حيث نفذت على لوحة بجوار المحراب (سنة ٢٤٨هـ) (شكل ٥٢٣)، كما أننا نجدها كذلك فى جامع الزيتونة (سنة ٣٨١هـ) (شكل ٥٢٤)، وفى أمثلة أخرى من الغرب الإسلامى[٥٥٧]. وربما كان النموذج الأصلى لهذه الطاقية فى المئذنة الغربية بجامع الحاكم، مشتقاً من مثيلاتها فى مئذنة الجامع الكبير بصفاقس (٣٧٠هـ)[٥٥٨] (شكل ٥١٧).

ومن بين الأشكال الزخرفية التى ظهرت أيضاً فى المئذنة الغربية بجامع الحاكم،

تلك الزخرفة التي على هيئة الطائرة "Kit- Shaped" (شكل ٥٢٥)، ونجد النماذج الأصلية لهذا الشكل في بلاد المغرب الإسلامي. وخاصة في الأندلس. إذ ظهرت بهيئة مماثلة، في سنجة عقد بالمجلس الفاخر، بقصر عبدالرحمن الناصر في الأندلس[٥٥٩]، وفي سقف المسجد الجامع بقرطبة (٣٥٠هـ)، وفي علبة عاجية من الأندلس مؤرخة بسنة (٣٥٥هـ)[٥٦٠].

أما فيما يتعلق بالنقوش الكتابية في جامع الحاكم، فعلى الرغم من أن "إبراهيم جمعة" قد أقر بأنها كانت شديدة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها، وأنها كانت مصرية الطراز، وغير متأثرة بمؤثرات أجنبية. وأنها بذلك تختلف عن أسلوب النقوش الكتابية في جامع الأزهر، التي اعتقد أنها متأثرة بشمال أفريقيا. كما أشار إلى أنه ليس بكتابات جامع الحاكم شيء من الأسلوب الأموي الغربي، وهو أسلوب التخطيط المزدوج، فإنه أقر بأننا نرى من هذا الأسلوب نموذجاً في بدنتي المئذنتين (الشكلان ٥٢٠، ٥٢٦)[٥٦١]. ومما لاشك فيه أنه لتلك الإشارة، مدلول يؤكد أن التأثيرات الأندلسية قد ظهرت كذلك في أكثر المجالات رسوخاً وتمسكاً بالمحلية في جامع الحاكم، ألا وهي النقوش الكتابية.

وبالإضافة إلى ذلك فيلاحظ أنه قد شاع في زخارف جامع الحاكم، أشكال مربعات، كل منها قائم على أحد زواياه (شكل ٥٢٠، لوحة ١٥٧). وتلك الزخرفة كانت شائعة الاستعمال في شمال أفريقيا، حيث نجدها في جامع سوسة (شكل٤٧٣)، وفي المسجد الجامع بالقيروان (شكل ٥٢٧)[٥٦٢]، وإن كان يلاحظ في نفس الوقت أن تلك الزخرفة، قد بدأت في العراق، ثم انتقلت إلى غرب العالم الإسلامي ومنه إلى مصر[٥٦٣].

ومن ناحية أخرى فإن فكرة وضع إزار كوفي، يجري حول قمة المربع الذي بأسفل منطقة انتقال القبة، مقتبسة من شمال أفريقيا، حيث نجدها هناك في المسجد الجامع بالقيروان (شكل ٥٢٨)، وفي جامع الزيتونة، وفي جامع سوسة[٥٦٤]. كما يلاحظ أن الأفاريز الكوفية في جامع الحاكم بأمر الله قد تميزت حافتها العليا بانحنائها إلى الأمام، ويعد ذلك أيضاً من التأثيرات المغربية في هذا الجامع[٥٦٥]. ونجد النموذج الأصلي لهذا الأسلوب في جامع سوسة[٥٦٦].

ومن ناحية أخرى فقد زودت طاقية محراب جامع الحاكم بكسوة خشبية، وهو أسلوب عُرف من قبل في جامع القيروان، حيث كسيت طاقية محرابه بكسوة خشبية، في أعمال أبي إبراهيم أحمد بالجامع[٥٦٧] (٢٤٢هـ).

ولنا أن نتساءل بعد ما سبق، هل حقاً كانت التأثيرات المغربية جزئية في هذا الأثر؟ إن الإجابة المنطقية بعد ما تقدم، أن التأثيرات المغربية في هذا الجامع قد طغت على ما سواها. ولكن ليس معنى هذا أنه لم يظهر غيرها. فقد ظهر على سبيل المثال في زخارف الروابط الخشبية، ما هو منفذ وفق طراز سامراء الثالث[٥٦٨]. كما أننا نجد في إحدى الحشوات الجصية أسفل قبة المجاز، زخرفة قوامها شجرة نخيلية "Palmette Tree" محورة، (شكل ٥٢٩)، تتميز بتناسق توزيع فروعها وأوراقها على الجانبين، وقد لوحظ أن الفروع النباتية الخارجية على الجانبين، ذات تموج، تذكرنا في هيئتها بالأشكال العراقية،

وإن كان يلاحظ عليها تطور عن تلك الزخارف في الجامع الطولوني[٥٦٩].

ونختم حديثنا عن دراسة التأثيرات الفنية في زخارف جامع الحاكم بأمر الله، بأننا لا نملك إلا الإقرار بتشبعه بالمؤثرات المغربية، ولكننا لن نقول فيه: "أنه كان بناءً مغربياً غُرس في التربة المصرية"، كما قيل عن جامع ابن طولون أنه "بناء عراقي غُرس في التربة المصرية". حيث ظهرت في هذا الجامع ثمة تأثيرات محلية، وهو أمرٌ الدراسة في غنى عن البحث فيه. ولكن هناك أموراً يصعب غض الطرف عنها، منها ما قيل، إنه في زخرفة معينين بأسفل حشوات مدخل هذا الجامع زخرفة تشبه الصليب[٥٧٠]. وإلى هذا الحد فإن الأمر مقبول، فما أكثر الفنون والعمائر الإسلامية، التي زينت بأشكال زخرفية تشبه الصلبان. ولكن القول بأن وجود هذا الصليب في زخرفة الجامع يعد دليلاً على التداخل في بعض الجزئيات بين الفن القبطي والفن الفاطمي[٥٧١]، قول يرفضه الباحث جملة وتفصيلاً، فلا عقل ولا منطق يقبل أن تزين واجهة جامع بأشكال صلبان، لكي نجد منها ذريعة على التداخل بين الفن الفاطمي والفن القبطي، أو القول بأن العصر الفاطمي "عصر إحياء للفن القبطي"، فليس في الجامع مجال لذلك، ولربما قد نجد أثراً لذلك في نواحي أخرى.

إن مجرد النظر إلى ما أعتقد أنه زخرفة تشبه الصليب- واتخذ منه دليلاً على التداخل بين الفنين الفاطمي والقبطي- ليتضح أنها عبارة عن زخرفة هندسية بحتة، يصعب تحديد مسمى لها، فهي تعتمد على خطوط متعرجة، تتشابك تارة، وتتقاطع تارة أخرى، حاصرةً بينها شكلاً لنجم ثماني الأطراف.

المحراب الفاطمي المبكر بالجامع الطولوني : (من نهاية القرن الرابع الهجري):

يحتوي الجامع الطولوني - بخلاف محرابه الأصلي- على خمسة محاريب جصية مسطحة، أقدمها محرابان، وضعا على واجهتي الدعامتين اللتين تكتنفان دكة المبلّغ، وقد اختلفت آراء العلماء في تأريخ هذين المحرابين. فبينما نسبهما البعض إلى العصر الطولوني[٥٧٢]، يرى آخرون نسبتهما إلى بداية القرن الرابع الهجري/ ١٠م[٥٧٣]، بينما يرى فريق ثالث أنهما يرجعان إلى العصر الفاطمي المبكر، وفي نهاية القرن الرابع الهجري على وجه التحديد[٥٧٤].

ويميل الباحث إلى نسبة أحد هذين المحرابين (لوحة ١٥٨)- وهو الواقع على الدعامة اليمنى لدكة المبلّغ- إلى العصر الطولوني، وإلى نسبة المحراب الآخر (لوحة ١٥٩)- الذي على الدعامة اليسرى لدكة المبلّغ - إلى العصر الفاطمي. وربما كان ترجيحه هذا، لأن المحراب الأول، قد اتفق في كثير من جوانبه مع أحد المحاريب الطولونية الأخرى[٥٧٥]، أما المحراب الثاني، فقد ظهرت بين زخارفه عناصر لم تكن معروفة في مصر قبل العصر الفاطمي، وهي تتصل بالمؤثرات المغربية، ومن ثم فمن الأوقع نسبته إلى العصر الفاطمي. وذلك بالإضافة إلى أن زخارفه كانت أكثر تطوراً عن زخارف سامراء[٥٧٦].

ويعنينا من أمر زخارف هذا المحراب الفاطمي المبكر، ظاهرتان، أولاهما: الطاقية القالبية التي بداخل عقده (لوحة ١٦٠، شكل ٥٣٠)، وهي من نفس فئة الطاقية القالبية في المئذنة الغربية بجامع الحاكم (شكل ٥٢٢)، وإن كان يلاحظ أنها في المحراب الفاطمي،

أكثر تطوراً واتقاناً من تلك التى فى مئذنة الحاكم.ومماثلة لتلك التى فى الرقبة المثمنة بقبة ضريح السيدة رقية (٥٢٧هـ)(٥٧٧). وقد مر بنا أن هذه الطاقية القالبيةظهرت فى مصر خلال العصر الفاطمى، بتأثير من غرب العالم الإسلامى. حيث كانت شائعة الاستعمال هناك إلى حد كبير(٥٧٨). وإن كان هناك ثمة اعتقاد بأن المراحل الأولى لظهور هذه الطاقية القالبية، وجدت فى سامراء، حيث ظهر منها هناك شكلان، أحدهما، فى الشرافات المسننة بقصر الجوسق الخاقانى (شكل ٥٣١)، والآخر، ظهر فى جدران بعض منازل سامراء(٥٧٩) (شكل٥٣٢). مع الأخذ فى الاعتبار أن نموذجى سامراء السابق الإشارة إليهما، لايتفقان فى هيئتهما، مع النماذج المصرية الفاطمية والمغربية.والتى جاءت متماثلة.

أما الظاهرة الثانية، فقدظهر أسفل الطاقية القالبية السابقة، نقش كتابى بخط كوفى يقرأ "الله" وتتميز هذه الكلمة باتصال قوائم حروفها. مكونة شكلاً زخرفياً متقابلاً، (لوحة ١٦٠، شكل ٥٣٣)، وهى سمة كانت شائعة الاستعمال فى شمال أفريقيا، ونجد النماذج المبكرة لاستعمالها فى المسجد الجامع بالقيروان(٥٨٠)، وعلى شاهد قبر من القيروان أيضاً (شكل ٥٣٤)، مؤرخ بسنة ٤٤٠هـ،وفى كثير من النماذج المغربية الأخرى(٥٨١).

أضرحة جبانة أسوان:

تميزت الجبانة الإسلامية فى أسوان بأضرحتها ذات القباب،والتى وصفت بأنها المحاولة الأولى لإقامة القباب على الأضرحة فى مصر(٥٨٢).

وقد تضاربت آراء العلماء فى تأريخ هذه القباب أو الأضرحة، فنسبها "كريزويل" إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م(٥٨٣)، بينما يرى "فريد شافعى" أن القاسم الأكبر من هذه القباب ينسب إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، وأن بعضها ينسب إلى القرن الرابع الهجرى/١٢م،وقليلاً منها ما ينسب إلى القرن الخامس الهجرى/ ١١م(٥٨٤).

وأياً كان أمر تأريخ هذه القباب، فقد ظهرت ببعضها بعض العناصر والظواهر المعمارية، التى تتصل بقباب مصر الفاطمية من ناحية وبالتأثيرات المغربية من ناحية أخرى. ومنها:

* القباب المضلعة:

تميزت بعض قباب هذه الجبانة بهيئتها المضلعة(٥٨٥). وأقدم أمثلة ظهور القباب المضلعة فى العمارة الإسلامية،نجدها فى شرق العالم الإسلامى، فقد ظهرت هذه الضلوع فى باطن قبة بقصر حمام الصرخ فى بادية الشام، أما المثل الثانى لها فيظهر فى قصر الأخيضر،والتى تميزت بأنها قبة مضلعة من الداخل والخارج(٥٨٦)، ثم يأتى المثل التالى فى التاريخ، فى القبة التى تتقدم المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان (٢٢١هـ)؛ وهى تتميز أيضاً بأنها تتكون من ضلوع محدبة من الخارج (شكل ٥٣٥)،ومقعرة من الداخل (شكل ٥٣٦)، وهو نفس النمط الذى شيدت عليه القبة التى تتقدم المحراب فى جامع الزيتونة بتونس (٥٢٠هـ). وهو نفس النمط الذى شاع فى مصر أيضاً خلال العصر الفاطمى،ووجدناه فى قباب أسوان(٥٨٧)، وفى العديد من قباب القاهرة الفاطمية الأخرى(٥٨٨). والتىسوف يشار إليها فيما بعد.

* رقبة القبة ذات الأوجه المقعرة:

تميزت معظم رقاب قباب جبانة أسوان، أن كل وجه من الأوجه الثمانية للقبة ليس مسطحاً؛ كما هو مألوف في رقاب القباب، بل كانت مقعرة[٥٨٩] (شكل ٥٣٧) وهو تأثير مغربي آخر لاشك، إذ وجدنا نفس هذا الأسلوب في رقبة القبة التي تتقدم المحراب في كل من جامعي سوسة والقيروان[٥٩٠].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد تميزت مناطق الانتقال في قباب جبانة أسوان، بتنوع أساليب مناطق انتقالها، فمنها ما يتكون من بلاطة مسطحة مثلثة، أو من مثلث هرمي مقلوب، أو من مثلث كروي، أو من حنية نصف مخروطية الشكل، أو من مقرنصة إسلامية[٥٩١]. ومنهانوع متطور يتكون من حنيات ركنية، بين كل منها حنية أخرى وضعت في محور ضلع المربع،ومنها ما يتكون من حطتين من المقرنصات[٥٩٢].

وغني عن البيان أن تنوع أشكال مناطق الانتقال في قباب أسوان، دليل على تعدد مصادرها؛ فمنها ما هو ذو أصول عراقية أو شامية، كما أن بعضها يتصل بالتأثيرات المغربية، وأياً كانت الأسباب التي دفعت الي ظهور هذه التأثيرات، فهي دليل على أن تلك المنطقة كانت محط ترحال لجموع كثير من أقطار إسلامية مختلفة[٥٩٣].

مآذن مصر العليا:

وصلنا من منطقة مصر العليا عدة مآذن،منها خمس لها أهمية خاصة في هذه الدراسة؛ وهي مئذنة المشهد البحري أو "الباب"،ومئذنة المشهد القبلي أو "بلال" ومئذنة أسوان أو "الطابية"،وجميعها في أسوان، ومئذنة الجامع العتيق بإسنا، ومئذنة جامع أبي الحجاج بالأقصر.

وقد اختلف العلماء والباحثون في تأريخ هذه المآذن ،فمنهم من نسبها إلى أعمال الوزير الفاطمي بدر الجمالي؛ أي في أواخر القرن الخامس الهجري/ ١١م[٥٩٤]، وهناك من يرى أنه لاينبغي نسبتها جميعاً إلى فترة بدر الجمالي. بل هي تنقسم إلى مجموعتين، الأولى: وتشمل مئذنة المشهد البحري،ومئذنة الطابية، وتنسب إلى العصر العباسي،وإلى عهد الخليفة المتوكل على وجه التحديد. أما المجموعة الثانية: فتشمل مئذنة المشهد القبلي،ومئذنة إسنا،ومئذنة أبي الحجاج، ويمكن نسبتها إلى أعمال بدر الجمالي[٥٩٥]. وهناك من نسب مئذنة الطابية، ومئذنة المشهد البحري،ومئذنة أبي الحجاج بالأقصر إلى العصر العباسي، وذكر أنه ينبغي تأريخ مئذنتي الطابية والمشهد البحري بالنصف الثاني من القرن الثاني الهجري،وأن مئذنة أبي الحجاج بالأقصر تمثل مرحلة انتقال من مآذن العصر العباسي بمصر العليا إلى مآذن العصر الفاطمي بنفس المنطقة[٥٩٦].

وكان من الطبيعي أن يأتي كل من أصحاب الآراء السابقة، بأدلة وأسانيد تدعم وجهة نظره، وتضحد آراء الآخرين ومما لوحظ أنه كان من بين الأدلة التي اعتمد عليها في تأريخ بعض هذه المآذن بالعصر العباسي، أدلة معمارية وزخرفية؛ كانت قد عُرفت بالعراق خلال العصر العباسي[٥٩٧]. ويرى الباحث أنه يجب أن يتعامل مع مثل هذه القضايا بحذر؛ اذ اتضح من خلال ما سبق دراسته من العمائر الفاطمية بمصر – علاوة على ما سيرد فيما

بعد- أن كثيراً من العناصر المعمارية والزخرفية التي ظهرت في عمائر مصر الفاطمية. قد انتقلت من شرق العالم الإسلامي- خاصة العراق- إلى مغربه. ثم وجدت طريقها إلى مصر الفاطمية عن طريق غرب العالم الإسلامي لا عن طريق شرقه.

* مئذنة المشهد البحرى أو "الباب" (لوحة ١٦١)

تتكون هذه المئذنة من قاعدة مربعة تميل جدرانها نحو الداخل كلما ارتفعت. ويعلو هذه القاعدة بدن اسطواني الشكل يضيق قطره كلما ارتفع، ويتوّجه شرفة بارزة. ويعلو البدن بناء مربع تميل جدرانه نحو الداخل كلما ارتفع وتتوجّه قبة[٥٩٨].

ويحتوى البدن الاسطواني لهذه المئذنة علىسطرين من الكتابة -شبه الكوفية- المنفذة بواسطة الآجر. والسطر الأول منهما يقرأ: "بسم الله وبالله رفع هذه المنارة عبيد بن محمد بن أحمد بن سلمه طلب (هكذا) لثواب الله ورحمته ورضوانه". أما السطر الثاني فيقرأ: "عمل حاتم البناء وولده"[٥٩٩].

وقد اجتمعت في هذه المئذنة عدة عناصر معمارية وزخرفية في غاية الأهمية، وقبل الاسترسال في تناول هذه العناصر، يهمنا الإشارة إلى أن ما سبق دراسته من مآذن مصر، والمتمثلة في مئذنة الجامع الطولوني،ومئذنتي جامع الحاكم، تختلف في هيئتها عن مئذنة المشهد البحرى. اللهم إلا أن القاعدتين المضافتين لمئذنتي الحاكم كانتا مربعتي الشكل، وبهما انحدار أو ميل خفيف نحو الداخل كلما ارتفعتا، على نحو مشابه لمئذنة المشهد البحرى.وقد سبقت الإشارة إلى أن ذلك يعد من بين التأثيرات التيوفدت من غرب العالم الإسلامي إلى مصر في العصر الفاطمي.

أما فيما يتعلق بالبدن الاسطواني في مئذنة المشهد البحرى، فمن المعروف أن المآذن ذات البدن الاسطواني، كانت شائعة الاستعمال في العراق وفي مشرق العالم الإسلامي[٦٠٠]، ومن أمثلتها العراقية، مئذنة مجضة التي تؤرخ بسنة (١٦١هـ)[٦٠١]، ومئذنة جامع الرقة (٥٦١هـ)[٦٠٢].

كما أن هذا النوع من المآذن كان منتشراً في إيران وأفغانستان، ومن أمثلتها مئذنة السلطان السلجوقي محمود بغزنة (٤١٥هـ)، والمئذنة المعروفة بـ"منار على" التي بنيت بواسطة"ملك شاه" (٤٦٤-٤٨٥هـ) في ربع جلبان بأصفهان،ومئذنة غرب شيراز بُنيت بواسطة "ملك كاورد" الذى قتل في سنة (٤٦٦هـ).ومئذنة مسعود الثالث في غزنة (٤٩٢-٥١٨هـ)[٦٠٣].

إذن فهذا النوع من المآذن كان شائعاً في شرق العالم الإسلامي، بل ومن المفيد في هذا الصدد، أن نعلم أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن أصول هذا النوع من المآذن الاسطوانية يرجع إلى إيران، وأن فكرتها مقتبسة من الأعمدة التي كانت تقوم لعبادة الشمس في العصور القديمة بالهضبة الإيرانية،وببعض الأبراج الهندية القديمة[٦٠٤].

وإذا كانت الأدلة السابقة تفيد بأن مآذن مصر الاسطوانية الشكل متأثرة بمثيلاتها في شرق العالم الإسلامي، فإن "البكرى" يحدثنا بأن إبراهيم بن الأغلب بن سالم، قد شيد مدينة القصر في جنوب مدينة القيروان،وذلك سنة (١٨٤هـ).وأنه كان بها جامع له صومعة

مستديرة مبنية بالآجر والعمد[٦٠٥]. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أنه فى الركن الشمالى الشرقى بالمسجد الجامع بسوسة (٢٣٦هـ)، برج يتكون من بدن اسطوانى يعلوه بناء- غرفة- مربع الشكل، ينتهى بقبة[٦٠٦]، فى هيئة قريبة من التكوين المعمارى الذى يعلو قاعدة مئذنة المشهد البحرى. كما أننا نجد مئذنة إسطوانية أيضاً فى رباط سوسة (٢٠٦هـ)[٦٠٧].

أما الظاهرة الأخرى فى مئذنة المشهد البحرى، فهى تشكيل الكتابة بواسطة الآجر. ومن المعروف أن استخدام الآجر فى تكوين الأشكال الهندسية والكتابية- وهى الظاهرة التى تعرف باسم "هزار باف"- كان شائعاً فى العراق وإيران. وعن طريقهما انتشر هذا الأسلوب إلى الخارج[٦٠٨]. ومن أمثلة استعمال هذا الأسلوب من الكتابة فى العراق- كما ذكر فريد شافعى- ماوجد على الجزء الأيمن من مدخل قصر الرقة، الذى يُنسب بناؤه إلى الخليفة العباسى المعتصم[٦٠٩]. أما فى مشرق العالم الإسلامى، وخاصة إيران، فقدوصلنا منها العديد من الأمثلة، ومنها ما وجد فى مئذنة السلطان محمود السلجوقى (٤١٥هـ)، ومئذنة السلطان مسعود الثالث (٤٩٢-٥١٨هـ) وكلتاهما فى غزنة[٦١٠]، كما نجده كذلك فى قبة "نظام الملك" بجامع أصفهان (٤٧٣هـ)[٦١١]، وفى قبر سلجوقى يعرف باسم "خرقان"- بين قزوين وهمدان، يرجع إلى سنة (٤٨٦هـ)[٦١٢]، وغير ذلك من الأمثلة[٦١٣].

وإذا كان أسلوب الزخرفة وتنفيذ الكتابات عن طريق الآجر ساد فى شرق العالم الإسلامى – خاصة فى إيران- فقدوصلنا منه ثمة نماذج من غرب العالم الإسلامى، ومنها- كما ذكر "فريد شافعى"- ماوجد فى الجامع المعلق بالقيروان، الذى يرجح بناؤه قبل سنة (٢٩٦هـ)، وهو تاريخ سقوط دولة الأغالبة وقيام دولة الفاطميين. كما نجد هذا الأسلوب أيضاً فى كنيسة المسيح بطليطلة التى تؤرخ بسنة (٣٧٠هـ)، والتى كانت مسجداً أيام المسلمين[٦١٤].

ولكن مما ينبغى ملاحظته أن شيوع المآذن الإسطوانية واستخدام الطوب المنجور لتكوين الزخارف والكتابات، كان فى إيران خلال القرن الخامس الهجرى. وربما كان فى ذلك قرينة على نسبة مئذنة المشهد البحرى- وما على شاكلتها- إلى القرن الخامس الهجرى أيضاً[٦١٥]، وقرينة كذلك على اشتداد التأثيرات الإيرانية على مصر فى هذه الفترة.

*** مئذنة أسوان أو (الطابية): (لوحة ١٦٢)**

تتكون هذه المئذنة من قاعدة مربعة تميل جدرانها إلى الداخل ميلاً خفيفاً كلما أخذت فى الارتفاع، ويعلو هذه القاعدة بدن اسطوانى الشكل يضيق كلما ازاد فى الارتفاع، وكان يعلو هذا البدن طابق آخر تعلوه قبة ولكن لا وجود لهما حالياً.

وقد احتوى البدن الاسطوانى لهذه المئذنة على نص كتابى منفذ بواسطة الآجر، بنفس الأسلوب الذى وجدناه فى مئذنة المشهد البحرى[٦١٦]. ومما لاشك فيه أن مئذنة "الطابية" تكاد تكون مطابقة شكلاً وبنياناً لمئذنة المشهد البحرى، ومن ثم فكلتا المئذنتين ترجعان إلى فترةواحدة، بل وليس من المستبعد أن تكون الأيدى التى نفذتهما واحدة.

وعلى أية حال فإن نفس ما سبق ذكره من تأثيرات فنية على مئذنة المشهد البحرى، ينطبق على المئذنة موضع البحث، كما أن محاولة تأريخ مئذنة المشهد البحرى، بناءً على

التأثيرات الفنية عليها. هونفس ما يمكن أن يقال في مئذنة الطابية أيضاً.

* مئذنة المشهد القبلي أو "بلال" (لوحة ١٦٣).

تتكون هذه المئذنة من قاعدة مربعة، يعلوها بدن اسطواني الشكل، يضيق كلما ارتفع- كمئذنتي المشهد البحري والطابية- ويعلو هذا البدن جوسق يرتد قليلاً إلى الداخل، وهو مكون من ثلاثة طوابق مثمنة الشكل.ويعلو الأخير منها قبة[٦١٧].

ومن أهم السمات التي ظهرت في هذه المئذنة. أن الطابق الثاني من الجوسق.تتميز جوانبه الثمانية بأنها غير مستوية. بل مقعرة. وفي نهايتها بروزات؛ على هيئة القرون "Horns". وهو نفس الأسلوب الذي وجدناه في بعض أضرحة بجبانة أسوان. وسوق نقابله في مئذنةالجامع الكبير بإسنا، التي ترجع إلى عهد بدر الجمالي. وقد سبقت الإشارة إلى أن هذه الأجناب المقعرة، من بين التأثيرات المغربية التي وفدت على مصر خلال العصر الفاطمي[٦١٨]. ولعل ظهور تلك السمة المغربية في هذه المئذنة قرينة من بين القرائن التي تدعم نسبتها إلى العصر الفاطمي[٦١٩].

* مئذنة الجامع العتيق بإسنا : (٤٦٩-٤٧٤) (لوحة ١٦٤)

أمر الوزير بدر الجمالي بعمارة الجامع العتيق بإسنا في سنة ٤٦٩هـ، وانتهى من بنائه في سنة ٤٧٠هـ. وذلك تحت إشراف القاضي أبي الحسن علي بن محمد بن جعفر[٦٢٠]. أما المئذنة فأكملت في سنة ٤٧٤هـ، بأمر"فخر الملك سعد الدولة أبي منصور سارتكين الجيوشي"[٦٢١].

وتتكون هذه المئذنة من قاعدة مكعبة، يعلوها بدن اسطواني يضيق كلما ارتفع، وتدور حوله شرفة خشبية، ويعلو هذا البدن الاسطواني، طابق آخر مثمن الشكل، يلاحظ أن جوانبه مقعرة، وتنتهي ببروزات تشبه القرون، على نفس النحو الذيوجدناه في بعض قباب أضرحة أسوان، وفي مئذنة المشهد القبلي.وقد سبقت الإشارة إلى أن الأجناب المقعرة، تعد من بين السمات المغربية التيظهرت في مصر بتأثير من غرب العالم الإسلامي.

* مئذنة جامع أبي الحجاج بالأقصر: (لوحة ١٦٥):

تنتمي هذه المئذنة إلى نفس نمط مآذن مصر العليا السابقة. فهي ذات قاعدة مكعبة، يعلوها بدن اسطواني، يضيق كلما ارتفع، ويتوج هذا البدن قبة صغيرة.

ويتضح مما سبق أن ما وصلنا من مآذن مصر العليا. يؤكد أنه شاع في تلك المنطقة نمط المآذن ذات البدن الاسطواني.وإذا كان هذا النمط من المآذن يرتبط في هيئته بمآذن العراق وإيران. بل وذو صلة خاصة بمآذن إيران علىوجه التحديد، فإنه قد ظهر في بعضها ثمة تأثيرات مغربية.

وإذا كانت دراسة التأثيرات الفنية على هذه المآذن قد رجحت كفة القول، بأن تلك المآذن تنتمي إلى العصر الفاطمي،وربما إلى فترة الوزير بدر الجمالي علىوجه التحديد[٦٢٢]: تلك الفترة التي شهدت توسعاً في نشاط التأثيرات الشرقية علىمصر. ومنها التأثيرات الإيرانية.فمما لاشك فيه أننا لا نملك دليلاً منطقياً قد يفسر لنا ارتباط هذا النوع من المآذن بمنطقة مصر العليا بوجه خاص. وربما يدعم نسبة هذه المآذن إلى العصر

الفاطمي، أنه ظهر بها ثمة تأثيرات مغربية، هي على الأغلب عُرفت في مصر بعد دخول الفاطميين إليها.

ويبدو أن قضية التأثيرات الفنية في مآذن مصر العليا، لم تقف عند حد التأثيرات الإيرانية والعراقية والمغربية، إذ هناك ثمة إشارة تفيد بأنه من خلال مشاهدة المآذن اليمنية، اتضح أن هناك صلة ما بينها وبين مآذن مصر العليا،وربما ترجع تلك الصلة لوجود علاقات تجارية نشطة بين مصر وبلاد اليمن،وذلك بالإضافة إلى أن كثيراً من شواهد القبور التي عُثر عليها في أسوان تحمل الكثير من أسماء القبائل اليمنية(٦٢٣).

وواقع الأمر أن لتلك الإشارة أهميتها إذ اتضح من خلال مقارنة بعض مآذن مصر العليا مع بعض مآذن اليمن، أن هناك اتفاقاً كبيراً، في التكوين العام بين هذه وتلك. وهو ما سيتضح من خلال المقارنة التالية، بين مئذنتين يمنيتين وآخريين مصريتين.

ونعقد المقارنة الأولى بين المئذنة الشرقية في الجامع الكبير بصنعاء(٦٢٤)، ومئذنة الجامع العتيق بإسنا (لوحة ١٦٤).

تتكون المئذنة الشرقية في جامع صنعاء الكبير من قاعدة مكعبة الشكل، يقوم عليها بدن اسطواني تعلوه شرفة مزدانة بصفوف من المقرنصات، ويعلو البدن بدن آخر مسدس الشكل، وتتوجه قبة صغيرة(٦٢٥). والتكوين العام لهذه المئذنة، يتفق مع التكوين العام لمئذنة الجامع العتيق بإسنا- السابق وصفها- وربما يكمن الخلاف في جزئيات لاتؤثر على التكوين العام، وهو يتضح في أن الطابق الأخير من مئذنة جامع صنعاء ذو ستة أضلاع ويتكون من منطقة واحدة، بينما يتكون من منطقتين مثمنتي الشكل في مئذنة الجامع العتيق بإسنا، كما تميزت مئذنة جامع صنعاء، بوجود مقرنصات أسفل شرفتها.

ولكن على الرغم من وجود ذلك التشابه بين المئذنتين السابقتين، فمن الصعب الإقرار بتأثير أيهما في الأخرى، إذ أننا لا نملك تاريخاً ثابتاً لمئذنة جامع صنعاء، حتى وإن كانت تلك المئذنة ترجع إلى تاريخ أقدم من تاريخ مئذنة الجامع العتيق بإسنا،فمن المعروف أن الجامع الكبير بصنعاء قد تعرض لكثير من التجديدات، وكان من بين هذه التجديدات،تجديد مئذنته في عام ٦٠٣هـ(٦٢٦). فإذا كان هذا التجديد قد سار على نمط مئذنة قديمة، ترجع في تاريخها إلى ما قبل تشييد مئذنة الجامع العتيق بإسنا، ففي هذه الحالة، ربما يكون هناك تأثير من بلاد اليمن على مآذن مصر الفاطمية، خاصة أن العلاقات بينهما في هذه الفترة، كانت على قدم وساق. أما وإن كانت تلك المئذنة اليمنية، قد جددت على غير نمطها القديم، ففي هذه الحالة يكون التأثير قدم من مصر إلى بلاد اليمن،وهو أمر جائز،نظراً لقوة العلاقات بينهما في العصر الفاطمي، ثم في العصر الأيوبي(٦٢٧).

أما المقارنة الثانية فنعقدها بين مئذنة الجامع الكبير بزبيد(٦٢٨)، ومئذنة جامع أبي الحجاج بالأقصر (لوحة ١٦٥).

تتكون مئذنة الجامع الكبير بزبيد من قاعدة مكعبة الشكل، يقوم عليها بدن مستدير الشكل مقسم إلى تجاويف مصمتة، تنتهي بأشكال عقود مدببة،ويعلو هذا البدن بدن آخر

مثمن الشكل عليه زخارف محزوزة من أشكال معينات متصلة الرؤوس. ويعلو هذا البدن منطقة مثمنة متوجة بقبة[٦٢٩]. وعلى الرغم من ازدياد الفوارق بين هذه المئذنة ومئذنة جامع أبى الحجاج بالأقصر- السابق وصفها- فإن مقابلة هذه بتلك. يتضح أن المئذنتين فى شكلهما العام ينتميان إلى نمط واحد[٦٣٠].

ولكن إلى أى زمن يرجع تاريخ مئذنة الجامع الكبير بزبيد.وواقع الأمر أن نفس مشكلة تأريخ المئذنة الشرقية بالجامع الكبير بصنعاء. تواجهنا فى هذه المئذنة. إذ أن الجامع الكبير بزبيد، الذى يُعد من أقدم الآثار الإسلامية فى اليمن-شأنه شأن الجامع الكبير بصنعاء- قد تعرض لكثير من التجديدات فى الفترات التاريخية المتعاقبة. وقد أشير إلى أن هذه المئذنة ترجع إلى القرن السادس الهجرى، وربما كانت من أعمال سيف الدين طغتكين بالمسجد سنة (٥٨٢هـ)[٦٣١]. ولكن مع الأخذ فى الاعتبار أن نمط هذه المئذنة كان هو النمط الشائع فى مساجد ومدارس مدينة زبيد[٦٣٢]. مما يشجع على الاعتقاد برسوخه فى هذه المنطقة، ويرجح تجديدها على نفس نمطها القديم.

وعلى أية حال فإذا كانت مآذن مصر العليا قد اختصت بهيئة المئذنة ذات البدن الاسطوانى أو المستدير الشكل، فباستعراض أشكال المآذن التى وصلتنا من مناطق مختلفة فى بلاد اليمن- أياً كان تاريخها- يتضح أنها قد تميزت بأبدانها المستديرة الشكل[٦٣٣]. أو بأبدان ذات شكل ثمانى[٦٣٤]. مما يؤكد سيادة هذا النوع من المآذن فى بلاد اليمن، ولعله انتقل إليها أيضاً من العراق وإيران.

مشهد الجيوشى: (٤٧٨هـ)

شيد هذا المشهد الوزير بدر الجمالى فى خلافة المستنصر بالله سنة ٤٧٨هـ[٦٣٥]. وتنحصر أهمية هذا المشهد بالنسبة للدراسة فى مئذنته، والزخارف المحيطة بمحرابه، وفى القبة التى تتقدم هذا المحراب.

وفيما يتعلق بالمئذنة، فهى تتكون من ثلاثة طوابق مدرجة، الطابق الأول مربع الشكل ويتوجه إفريز مزدوج من مقرنصات زخرفية.أما الطابق الثانى فهو مربع الشكل أيضاً. ويعلوه الطابق الثالث الذى يتكون من ثمانية أضلاع. ويتوج هذاالطابق قبة (لوحة ١٦٦).

وتكاد تكون مئذنة مشهد الجيوشى مطابقة فى تكوينها العام لمئذنة المسجد الجامع بالقيروان، فكل منهما يتكون من ثلاثة طوابق مدرجة، ينتهى الأخير منها بقبة، وإن كان يلاحظ فى ذات الوقت أن الطابق الثالث فى مئذنة مشهد الجيوشى مثمن الشكل، بينما هو فى مئذنة جامع القيروان ذو شكل مربع[٦٣٦].

وعلى الرغم من الصلة الوثيقة بين مئذنة مشهد الجيوشى ومئذنة المسجد الجامع بالقيروان- التى كانت الأنموذج لمآذن المغرب- فقدذكر "كريزويل" عن مئذنة مشهد الجيوشى أنها "النموذج الشامى" بلا شرح أو تفسير. مما يوحى أنها متأثرة مباشرة بمآذن الشام. وهوما اعترض عليه "فريد شافعى"- ويتفق معه الباحث- ذاكراً أن التأثير وقع بلا شك من بلاد المغرب على مصر. حتى وإن كانت أول المآذن المغربية. وهى مئذنة جامع القيروان (١٠٥-١٠٩هـ أو ٢٤٨هـ)، ذات الشكل المربع. تتفق مع التقاليد الشامية فى تصميم

أبراج الكنائس. إذ يلاحظ أن الشكل المربع للمآذن قد تأقلم فى المغرب الإسلامى. وتطور هناك،واطرد استعماله، وأصبح هو النموذج الذى بنيت عليه كل المآذن هناك تقريباً. وهى تبدأ من مئذنة جامع القيروان، ثم مئذنة جامع قرطبة(١٧٧-١٨٠هـ)، ثم مئذنة جامع القرويين بفاس (٣٤٥هـ)، ثم مئذنة جامع صفاقس (حوالى ٣٧٠هـ) (شكل ٥١٧)، ثم مئذنة قلعة بنى حماد (٣٩٨هـ) (شكل ٥٣٨)، وغير ذلك كثير من الأمثلة. كما يلاحظ فى ذات الوقت أن تلك المآذن المغربية تشترك فى ميزة عامة. وهى أن ارتفاع القاعدة يبلغ حوالى ثلاثة أمثال ضلعها، وقد كانت تلك هى النسبة الغالبة فى مآذن مصر إبتداءً من مئذنة الجيوشى[٦٣٧].

ومن الأمور المهمة فى مئذنة مشهد الجيوشى، تلك المقرنصات الزخرفية التى تتوج الطابق الأول، والتى تعد المثل الأول لظهور هذا النوع من المقرنصات فى العمارة الإسلامية بمصر[٦٣٨]. ويتصل هذا النوع من المقرنصات بمنطقة شرق العالم الإسلامى، حيث نجد أول ظهور لها فى عضد باب مدفن "جنبادى كابوس" فى جورجان (٣٩٧هـ)[٦٣٩]، كما نجده يحيط أعلى المثمن الخارجى لضريح "جنبادى على" فى ابرقوه "Abarquh" (٤٤٨هـ) (لوحة ١٦٧)، وكلاهما فى إيران. أما المثل التالى لظهورها فنجده فى مئذنة آنى "Ani" فى أرمينية (٤٦٥هـ).ويشير "كريزويل" إلى - أن هذا العنصر ظهر فى مثلين من أعمال الوزير بدر الجمالى (الأرمنى)، أولهما فى تلك المئذنة، وثانيهما فى سور القاهرة بجوار باب الفتوح (٤٨٠هـ)، وأن ظهورهما هذا كان بعد استعمال هذا العنصر فى أرمينية، ومن ثم فيرى أن الأرمن كانوا هم حلقة الوصل لظهور هذا العنصر الفارسى فى مصر[٦٤٠].

ومما لاشك فيه أن تزامل التقاليد المغربية مع التأثيرات الأرمينية أو الفارسية فى مئذنة الجيوشى، وامتزاج التأثيرات الفنية فى الفن الفاطمى بوجه عام، لدليل على أن الأيدى العاملة التى قامت بالتنفيذ، هى أياد مصرية، استطاعت أن تهضم تلك التأثيرات الوافدة، وتصوغها بحسب ما ترى من رؤى.

ومن ناحية أخرى، فهناك ثمة إشارة تفيد أن بعض العناصر الفنية فى المآذن المصرية تشهد على وجود التأثيرات الهندية بمصر فى العصر الفاطمى وفى العصور التالية. وأن التأثير الهندى يظهر فى تصميم مئذنة الجيوشى؛ وفى كورنيش المقرنصات الذى يتوج نهاية قاعدة المئذنة، والذى كان مشتقاً من المعابد الهندية[٦٤١].

وواقع الأمر أنه على الرغم من قوة الصلات الحضارية بين مصر فى العصر الفاطمى وبلاد الهند[٦٤٢]، فيبدو أنه من الصعب الإقرار بوجود تأثير من المعابد الهندية على مئذنة الجيوشى، فكما سبقت الإشارة فإن تكوين ونسب هذه المئذنة متأثر بمآذن بلاد المغرب، أما مقرنصاتها الزخرفية فهى مشتقة من التأثيرات الأرمينية. وربما يؤيد صعوبة الحديث عن تأثير هندى فى مئذنة الجيوشى، أنه لم يتبين من خلال دراسة التأثيرات الفنية على العمائر الفاطمية بوجه عام وجود ثمة تأثير هندى عليها. كما أن مشهد الجيوشى بوجه خاص، لم تظهر به سوى التأثيرات المغربية أو الأرمينية والإيرانية.

ومن الجدير بالذكر أنه رغم استقرار العلماء والباحثين على اعتبار ظهور المقرنصات

الزخرفية بمصر في العصر الفاطمي، من بين التأثيرات الأرمينية أو الإيرانية. فهناك ثمة إشارة تفيد بأن هذا النوع من المقرنصات ذو أصل قبطي،وأنه ظهر على هيئة إفريز طويل لايتعدى عشرة سنتيمترات عرضاً، متوجاً "أنبل"- منبر- الكنيسة المعلقة بمصر القديمة، وأن هذا "الأنبل" يؤرخ فيما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين. وإن كان قد أرجعه بعض المؤرخين إلى ما قبل ذلك، وانتهت تلك الإشارة بالقول "والأمر حتى الآن رغم أنه غير مؤكد ولكن البحث عن تاريخ مؤكد لهذا "الأنبل" بلا شك سيعطى موضوع المقرنصات بعداً جديداً"(٦٤٣).

وواقع الأمر أن الإشارة السابقة تركتنا أمام مشكلة عضال، وكنت أود أن يأتى صاحب الإشارة السابقة بأدلة أخرى غير مقرنصات"أنبل" المعلقة"- التى تنسب حسب ما يرى إلى ما بين القرنين السادس والثامن الميلاديين- ليدعم رأيه عن الأصل القبطى لهذه المقرنصات، إذ أن الأمر على هذه الشاكلة يجعلنا فى موضع ريبة من أن ذلك العنصر قدظهر خلال القرنين (٦-٨م)، ثم ظهر فجأة فى العصر الفاطمى خلال القرن الخامس الهجرى/١١م. بينما وصلنا من إيران وأرمينيا كثير من نماذج تلك المقرنصات الزخرفية المؤرخة بالقرنين الرابع والخامس الهجريين/ ١٠-١١م. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن مقرنصات "أنبل" الكنيسة المعلقة متطورة ومتقنة إلى حد كبير، وهى فى هيئتها هذه مقاربة لمقرنصات واجهة جامع الأقمر، حتى أن المرء ليظن أنهما من فترة واحدة!! ولكن يبدو أنه من الصعب الإقرار بذلك؛ فى ضوء ما ورد بتأريخ "أنبل" الكنيسة المعلقة فيما بين القرنين (٦-٨م). ولربما كان هذا "الأنبل" فى حاجة لدراسة لتحديد تأريخه بشكل أكثر دقة.

أما وإن اتجهنا إلى داخل مشهد الجيوشي، فيعلو مربع محرابه، قبة محمولة على أربع حنيات ركنية، ويجرى حول قمة المربع أسفل منطقة الانتقال إزار كوفى، وهى سمات قد سبقت الإشارة إلى أنها من بين التأثيرات المغربية التىظهرت فى مصر فى العصر الفاطمى(٦٤٤).

أما فيما يتعلق بمحراب المشهد، فعلى الرغم من احتفاظه بالمظهر التقليدى للمحراب المجوف، فقد حدث فيه تطور ملحوظ، نلمسه فى المبالغة فى تغطية المسطحات بالزخارف المتنوعة، حيث أحيط بجدار المحراب إطار مستطيل كبير امتدت عليه الكتابات الكوفية، وقد حصر هذا الإطار زخارف نباتية متنوعة. فبدا كأنه ستار مزركش مسدل على هذا الجدار فوق المحراب وعلى جانبيه(٦٤٥)(لوحة ١٦٨).

ومن المعتقد أن تلك الإطارات التى تحيط بالمحاريب،ظهرت فى بادئ الأمر -كما يرى بعض العلماء- كعناصر معمارية زخرفية، لتحديد معالم الأبواب والبوابات، كما هو الحال فى باب مقصورة جامع القيروان، وفى بوابة جامع المهدية. ومنها اشتقت لتحديد إطارات المحاريب(٦٤٦).

وعلى أية حال فإن السمة المهمة فى محراب الجيوشي، أنه قد غطى جميع سطحه بأشكال جامدة من التوريق،وظهرت فيه المراوح النخيلية ذات أشكال هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل (شكل ٥٣٩). ومثل هذا الأسلوب من الزخرفة يختلف اختلافاً كبيراً

عماوجدناه فى محراب جامع الحاكم بأمر الله،ويعد من السمات المميزة للزخارف الجصية فى إيران فى القرن الخامس الهجرى/ ١١م فى نيسابور ونايين، ويرى "ديماند" أنه طالما لم تكن لهذه الزخارف أصول مصرية، فإن هذا الأسلوب لابد أن يكون قد وفد من إيران، نتيجة لانتشار السلاجقة فى جميع بلاد الشرق الأدنى[٦٤٧].

ولكن مما ينبغى ملاحظته، أنه على الرغم من أن الميل نحو المبالغة فى تغطية المسطحات بالعناصر الزخرفية المختلفة كانت فى جامع نايين بإيران[٦٤٨]، والذى أرخه "فلورى" بنهاية القرن الثالث الهجرى، وأكد على أن الزخارف الجصية فى هذا الجامع تدهشنا بثراء تكوينها القائم على الزخارف النباتية والهندسية والكتابية[٦٤٩]، فقد تميزت أيضا الزخارف الجصية فى كنيسة العذراء بدير السريان (٣٠٢هـ) بالمبالغة فى تغطية المسطحات بالعناصر الزخرفية المزدحمة[٦٥٠]، إلا أنها لم تكن بنفس الازدحام والتنوع الذى كانت عليه زخارف جامع نايين ومشهد الجيوشى.

محراب الأفضل فى الجامع الطولونى: (٤٨٧هـ)

وهو عبارة عن محراب جصى مسطح، يوجد على إحدى دعامات البائكة الثانية مما يلى صحن الجامع الطولونى، ويحتوى هذا المحراب على كتابة كوفية تشير إلى أن الذى أمر بانشائه الوزير الفاطمى الأفضل، فى خلافة المستنصر بالله[٦٥١].

وقد تميز هذا المحراب بكثير من المميزات التىظهرت فى محراب الجيوشى، من حيث الإطار الكوفى الذى أحاط بجداره، وقد حصر فيما بينه زخارف نباتية وكتابية وهندسية متنوعة، فبدت كأنها ستار مزركش منسدل عليه (لوحة ١٦٩). كما يلاحظ أن المراوح النباتية فيه قد تضمنت أشكالاً هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل (لوحة ١٧٠)، فى نحو مقارب لأشكالها فى محراب الجيوشى أيضاً، وقد سبقت الإشارة بصلة تلك الزخارف بزخارف إيران الجصية.

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهر فى هذا المحراب تكوين جديد لم يكن معروفاً من قبل، قوامه إطار عقد صغير فى أسفل عقد المحراب نفسه (لوحة ١٧١، شكل٥٤٠). وإذا كان هذا التكوين يظهر لأول مرة بمصر فى هذا المحراب الفاطمى، فقد كان شائعاً إلى حد كبير فى بلاد فارس، وأتى "كريزويل" بقائمة لاثنى عشر محراباً من إيران فى تواريخ سابقة أو لاحقة لمحراب الأفضل،ظهر بها هذا التكوين،نذكر منها علىسبيل المثال محراب جامع نايين (ق ٤هـ/ ١٠م) (لوحة ١٧٢)، ومحراب "Duvazada Imam" بيزد (٤٢٩هـ)، ومحراب "إمام زادا شاه زادا كارار" فى "Buzan" (٥٢٨هـ)[٦٥٢].

وقبل أن نختم الحديث عن محراب الأفضل بالجامع الطولونى، يلاحظ أنه قد وردت ثمة إشارة تفيد أنه ظهر فى هذا المحراب تأثيران فنيان مغربيان، أولهما: يظهر فى الطاقية القالبية المشكلة لباطن عقده، وأن أصول هذه الزخرفة وجدت فى مئذنة جامع صفاقس وقلعة بنى حماد، وثانيهما: يظهر فى الكتابة الكوفية المتشابكة والمتماثلة والتى تعد عنصراً أساسياً فى زخارفه وتشبه أقدم الأمثلة التى عرفت من هذا الأسلوب فى جامع عقبة بن نافع بالقيروان[٦٥٤]. وواقع الأمر أن أياً من السمتين السابقتين لم يظهرا فى محراب

الأفضل بالجامع الطولونى، بل قد ظهرا فى محراب فاطمى آخر فى هذا الجامع وهو المحراب الذى تمت دراسته تحت اسم "المحراب الفاطمى المبكر بالجامع الطولونى" (اللوحتان ١٥٩. ١٦٠، الشكلان ٥٣٠، ٥٣٣).

ضريح الشيخ يونس: (٥٠٠-٥٢٠هـ)

ظهر فى هذا الضريح سمة مغربية تتمثل فى الطاقية القالبية التى تعلو نوافذه، وهى من نفس فصيلة الطاقية القالبية التى ظهرت من قبل فى نافذة بالمئذنة الغربية بجامع الحاكم، وإن كانت فى ضريح الشيخ يونس قد تطورت تطوراً محلياً[٦٥٥]. حيث أخذت هيئة تشبه أشكال المشكاوات[٦٥٦] (شكلا ٥٤١).

ضريح إخوة يوسف: (٥٠٠هـ)

استمر فى هذا الضريح ظهور بعض العناصر المغربية التى سبقت الإشارة إليها من قبل، كالحنيات الركنية التى تحمل القباب. ومن ناحية أخرى فيلاحظ أن الأفاريز الزخرفية التى تعلو الأشرطة الكتابية الكوفية فى هذا الضريح قد تميزت حافتها العليا بانحنائها إلى الأمام، وهى سمة متطورة عن الأفاريز الكوفية ذات الحافة المنحنية للأمام والتى وجدناها من قبل فى جامع الحاكم[٦٥٦]، وسبقت الإشارة إلى أنها من بين التأثيرات المغربية.

وبالإضافة إلى ذلك فيتصدر جدار قبلة ضريح إخوة يوسف ثلاثة محاريب مجوفة متجاورة[٦٥٧]، يحيط بكل منها إطار مستطيل مشغول بكتابات كوفية. وقد تميزت مسطحات هذه المحاريب بالمبالغة فى الميل نحو الزخرفة وازدحام الزخارف النباتية المحفورة فى الجص، على نفس النحو الذى وجدناه فى محراب مشهد الجيوشى. والذى يعتقد أنه متأثر بالزخارف الجصية الإيرانية[٦٥٨]. وإن كانت هناك ثمة إشارة تفيد أن الزخارف النباتية فى كوشات عقود محاريب إخوة يوسف متأثرة بالتقاليد الأندلسية[٦٥٩].

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض لظاهرة المحاريب الثلاثة التى وجدت فى جدار قبلة بعض الأضرحة والجوامع الفاطمية، والتى وجدناها فى المسجد المجاور لمئذنة المشهد القبلى "بلال" بأسوان (ق٥هـ)[٦٦٠]، وفى جامع دير سانت كاترين (٤٢٩-٤٣٣هـ)، وضريح إخوة يوسف (٥٠٠-٥٢٠هـ)، وضريح أم كلثوم (٥١٦هـ)، وضريح السيدة رقية (٥٢٠-٥٢٧هـ)، وضريح يحيى الشبيه (منتصف ق٦هـ)[٦٦١].

يرى بعض العلماء أن فكرة المحاريب الثلاثة التى ظهرت فى بعض جوامع وأضرحة مصر الفاطمية، مشتقة من جامع قرطبة، فقد كانت من بين الأعمال التى أجريت فى هذا الجامع فترة الحكم المستنصر سنة ٣٥٤هـ، أن استحدث على جانبى محراب الجامع عقدان؛ للبابين المفتوحين على يمين ويسار المحراب. والذى كان أحدهما يؤدى إلى الساباط والآخر إلى المخزن، فبدا هذان العقدان كما لو كانا محرابين على جانبى المحراب الأصلى الأوسط[٦٦٢].

وإذا كان من الجائز قبول هذا التفسير الوحيد الذى وصلنا بحثاً عن ظاهرة المحاريب الثلاثة فى بعض أضرحة وجوامع الفاطميين بمصر. فيجب أن يؤخذ فى عين الاعتبار أن ماكان فى جدار قبلة جامع قرطبة، هو محراب يكتنفه عقدان يعلوان مدخلين.

ولم تكن ثلاثة محاريب صريحة.

ومن الجدير بالذكر أنه قد مر بنا أن جدار قبلة جامع عمرو بن العاص بعد أعمال عبد الله بن طاهر فيه (٢١٢هـ)، كان يحتوى على ثلاثة محاريب (شكل ٤٨٤)، بل والأكثر من ذلك أن الجدار الشرقى فى كنيسة العذراء بدير السريان (٣٠٢هـ)، قد تميز بوجود حنية على هيئة محراب كبير فى وسطه يكتنفه من الجانبين حنيتان صغيرتان[٦٦٣] على هيئةمحرابين صغيرين. أى أنه كان فى هذا الجدار؛ ثلاثة محاريب: محراب كبير فى الوسط يكتنفه محرابان صغيران فى الجانبين، بنفس الهيئة التى وجدناها فى جدار قبلة ضريح إخوة يوسف. وبالإضافة إلى ذلك فإن التكوين العام سواء فى الشكل القائم على حنيات مجوفة ترتكز عقودها على أعمدة، أو فى التصميم العام للزخرفة القائمة على هيئة مستطيلات تحيط بتلك المحاريب،وتنتشر فيما بينها وبين كوشات العقود زخارف جصية. متقاربة إلى حد كبير فى محاريب كنيسة العذراء، وفى محاريب إخوة يوسف.

وربما نخرج مما تقدم أن ظاهرة المحاريب الثلاثة التىظهرت بمصر فى العصر الفاطمى، هى ظاهرة مصرية إسلامية، بدأت فى جامع عمرو بن العاص، ووجدناها بصورة مقاربة للمحاريب الفاطمية فى محاريب دير السريان، والتى سبقت الإشارة عند دراسة هذا الدير، أن تلك المحاريب كانت إسلامية فى حجمها وتكوينها وزخرفتها رغم وجودها فى أحد الأديرة.

ضريح بقوص : (٥١٥-٥٢٥هـ)

لهذا الضريح قبة مضلعة تتكون من ثمانية ضلوع فقط، كما أن للقبة رقبة تتكون من ستة عشر ضلعاً غير مستوية بل مقعرة[٦٦٤] وقد سبقت الإشارة عند تناول أضرحة جبانة أسوان أن هذين الملمحين يعدان من بين التأثيرات المغربية على مصر فى العصر الفاطمى[٦٦٥].

ضريح أم كلثوم (٥١٦هـ)

بجدار قبلة هذا الضريح ثلاثة محاريب، يعنينا منها المحراب الرئيسى، وهو الذى يقع فى منتصف هذا الجدار، ويتميز بزخارفه الجصية الجميلة. وشُغلت طاقية هذا المحراب بقنوات فى هيئة محارية الشكل، تنتهى كل قناة منها فى حافة عقد الطاقية بشكل على هيئة حرف (V) أو بشكل نصف دائرة، فى وضع متناوب (شكل٥٤٢)، ويعد ذلك الأسلوب الزخرفى تأثيرا ًمغربياً آخر ظهر بمصر فى العصر الفاطمى، إذ أن هيئتها السابقة قد وجدناها بشكل متطابق مع زخارف طاقيتين يتوجان حنيتين بالواجهة الجنوبية الشرقية بمئذنة قلعة بنى حماد (حوالى ٣٩٨هـ)[٦٦٦] (شكل ٥٤٣).

وإذا كانت التفاصيل الزخرفية الدقيقة فى عقد محراب ضريح أم كلثوم مشتقة تماماً من مثيلاتها فى مئذنة قلعة بنى حماد. فماذا بشأن الطاقية المحارية نفسها؟

لقد كانت الزخرفة الإشعاعية أو محارية الشكل معروفة الاستعمال بمصر فى الفن القبطى[٦٦٧]، وربما نجد أصولها فى أشعة قرص الشمس "آتون" بمصر القديمة[٦٦٨] (شكل٥٤٤). كما أن الزخرفة المحارية استعملت فى مصر الإسلامية أيضاً فى طواقى الحنيات المحصورة بين شبابيك واجهات جامع عمرو بن العاص (شكل ٤٨٣) التى ترجع

إلى أعمال عبد الله بن طاهر (٢١٢هـ)، وكذلك في طواقي الحنيات المحصورة بين شبابيك جامع ابن طولون (لوحة ١٤١).

ولكن مما لاشك فيه أن الفاطميين في مصر قد توسعوا توسعاً ملحوظاً في استعمال تلك الأشكال المحارية سواء في طاقيات المحاريب، أو في طاقيات حشوات بعض الواجهات، وبالبحث عن ظاهرة الطاقيات المحارية في بلاد المغرب نجد أنها كانت منتشرة انتشاراً كبيراً في تلك البلاد، وفي سلسلة متماسكة الحلقات تبدأ من منتصف القرن الثالث حتى القرن السادس الهجرى. ونجدها على سبيل المثال في الحنيات الركنية بجامع القيروان(٦٦٩) (شكل ٥٣٦)، وفي تجاويف بأسفل قبة نفس الجامع (٢٤٨هـ) (شكل ٥٤٥)، كمانجدها أعلى كوشات عقود بلاطة المحراب في جامع الزيتونة (منتصف ق ٣هـ)، وقد تميزت طواقيها المحارية بأنها مرتكزة على عمودين رشيقين. فأصبحت تلك التجاويف الزخرفية أقرب إلى أشكال المحاريب(٦٧٠)، كمانجدها كذلك في تجاويف بجامع سدراته (ق ٣-٤هـ) (شكل ٥٤٦)، وفي مئذنة قلعة بني حماد المشار إليها سابقاً (شكل ٥٤٣).

ومن ناحية أخرى فقد ظهرت الطاقية المحارية في محرابي دار شعبان ومسجد الدز بالمنستير اللذين ينسبان إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م(٦٧١). كما نجدها كذلك في أقدم المحاريب الفاطمية بشمال أفريقيا، وهو محراب جامع المهدية، حيث نجد أن النصف السفلي من هذا المحراب قسم إلى تسع حنيات رأسية طويلة، يعلو كل حنية منهاطاقية محارية الشكل "Shell Hood"(٦٧٢) (الشكلان ٥٤٧ أ.ب).

ومن الجدير بالذكر أن أول طاقية محارية تظهر بمصر في العصر الفاطمي، وهي طاقية محراب ضريح أم كلثوم، قد تميز إطار عقدها بتلك الزخرفة المتبادلة بين أنصاف دوائروأخرى مدببة على هيئة حرف (V)، وهي مطابقة لما وجد في مئذنة قلعة بني حماد. مما يشجع على القول- كما ذهب بعض العلماء- إن استخدام الطاقية ذات القنوات الإشعاعية (المحارية) في مصر خلال العصر الفاطمي. كان بتأثير من بلاد المغرب(٦٧٣)، وهو أمر أكد عليه "مارسيه" حيث يرى أن تلك الزخارف الإشعاعية (المحارية) المنتهية بأشكال مفصصة قد انتقلت من قلعة بني حماد إلى مصر في العصر الفاطمي، كما أشار إلى أن هذا الأسلوب ظهر في بادئ الأمر في الحنيات الموجودة في بوابة الرقة (١٥٥هـ) بالعراق، إلا أن قلعة بني حماد تمثل المرحلة الوسطى بين نموذج الرقة والنماذج المصرية الفاطمية(٦٧٤).

وبالإضافة إلى ما تقدم فيلاحظ أن تجويف محراب ضريح أم كلثوم قد زين بشريط عريض عليه زخارف هندسية مكونة من خطوط متقاطعة، تشكل في مجموعها أربعة نجوم ذات ثمانية رؤوس(٦٧٥)، يرى في تصميمها أحد العلماء أنها مشابهة تماماً لزخرفة على الفسيفساء من قلعة بني حماد(٦٧٦).

جامع الأقمر: (٥١٩هـ):

يعنينا بوجه خاص من هذا الجامع واجهته الحجرية ذات الزخارف الرائعة،والتى تعتبر بحق أثمن ما وصلنا من الواجهات الفاطمية، بل وربما كانت أبدع واجهات عمائر مصر الإسلامية بصفة عامة. ويبدو أن فخامة وروعة زخارف تلك الواجهة، كانت مدعاة لأن يتنازع العلماء والباحثون في تحديد مصدر اشتقاقها، ومن الملفت للنظر أن كلاً منهم يلصقها- غالباً- بمنطقة ما أو قطر بعينه، فأشير إلى أنها واقعة تحت التأثيرات الشمالية أفريقية[٦٧٧]، أو الأندلسية[٦٧٨]، أو السورية[٦٧٩]، أو الأرمينية[٦٨٠]، أو السلجوقية[٦٨١]، أو الفارسية[٦٨٢]. وأشير ذات مرة إلى أن مهندس هذه الواجهة أو واضع تصميمها كان مسيحياً أرمينياً[٦٨٣]، وذات مرة بانه كان وافداً من الشرق، وتحديداً من أحد المناطق التى كانت خاضعة للسلاجقة[٦٨٤].

وعلى أية حال فسوف تقوم الدراسة برصد ما يمكن أن يقال من تأثيرات فنية على هذه الواجهة، يلتكشف من خلالها مدى تأثير كل قطر من الأقطار السابقة عليها،ولعله يمكننا من خلال ذلك أن نستنتج جنسية المهندس الذى قام بتصميمها أو الفنانين الذين قاموا بتنفيذها.

بنيت واجهة جامع الأقمر من الحجارة التى عُنى بصقلها ورصها عناية فائقة، وقُسمت الواجهة رأسياً (لوحة ١٧٣) إلى ثلاثة أقسام[٦٨٥]؛ الأوسط منها يبرز عن سمت الجدار حوالى ثلاثة أرباع المتر، ويبلغ طوله سبعة أمتار،ويتوسطه المدخل. ويتكون هذا القسم الأوسط من ثلاث مناطق رأسية، الوسطى منها يشغلها مدخل الجامع؛ الذى يعلوه عتبة من صنجات معشقة، تعد أول مثل لظهورها فى جوامع مصر بعد ظهورها فى أبواب بدر الجمالى. ويعلو هذه العتبة طاقية كبيرة معقودة بعقد مدبب، تشغلها دائرة فى المنتصف، يشع منها ضلوعٌ تنتهى بزخرفة متدرجة. أما المنطقتان الأخريان فهما متماثلتان، والقسم الأسفل فى كل منهما تشغله حنية مجوفة تنتهى بطاقية ذات ضلوع مشعة مشابهة لتلك التى تعلو المدخل. ويعلو هذه الطاقية جزء مربع الشكل يشغله مقرنصات من أربع حطات متعاقبة، وهى تعد المثل الثانى لظهور هذه المقرنصات الزخرفية، بعد مقرنصات مئذنة مشهد الجيوشى، التى تتكون من حطتين وصنعت من الآجر وليس من الحجارة كما هو الحال فى واجهة الأقمر. ويعلو المنطقة السابقة الوصف حنية على هيئة محراب معقود بعقد مدبب يرتكز على عمودين رشيقين، ويشغل حشوة العقد شكل محارى. (لوحة ١٧٤).

أما القسمان الجانبيان فكل منهما يتكون من طاقة صماء مستطيلة تتوسطه، بداخلها زخرفة مفصصة، ويعلو هذه الطاقة طاقة معقودة بعقد مدبب، فى منتصفها دائرة تشع منها ضلوعٌ تنتهى بأشكال مقرنصة (لوحة ١٧٥). وعلى جانبى كل عقد مربعان كل منهما قائم على إحدى زواياه، ويشغل هذه المعينات زخارف نباتية. وبالجزء العلوى من كل قسم، صرة فى المنتصف على جانبيها حشوتان، واللتان فى طرفى الواجهة تمثلان شباكين، ويشغل كل منهما عقد يرتكز على عمودين حلزونيين. وتتدلى مشكاة من هذا العقد. وفى طرف الجناح الأيسر من الواجهة شطف ينتهى بحطتين من المقرنصات (لوحة ١٧٦).

ولعل أول ما يلفت النظر فى هذه الواجهة أنها مبنية من الحجر، وعنى بزخرفتها

عناية كبيرة، ويرى "كونل" أن النماذج المغربية كانت أصل تلك الظاهرة، كما ربط بين بعض الزخارف النباتية في هذه الواجهة ومثيلاتها في مدينة الزهراء[٦٨٦]، وأشار غيره إلى أن التوريقات في هذه الواجهة متأثرة أيضاً بزخارف قصور الزهراء[٦٨٧]. ومن ناحية أخرى فقد أكد "مارسيه" على أن الضلوع المشعة التي تتوج حنيات واجهة الأقمر كمثيلاتها في محراب ضريح أم كلثوم، متأثرة بمثيلاتها في مئذنة قلعة بني حماد[٦٨٨]، وأضاف اليه آخرون بأن المدخل البارز في هذا الجامع والساق النباتية المزدوجة، وكذلك المربعات القائمة على إحدى زواياها تعد من التأثيرات المغربية أيضاً[٦٨٩]. أما من حيث الزخارف الكتابية في هذه الواجهة فقد لوحظ أن كثيراً من العناصر الزخرفية فيها، تشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة، وفي محرابه الأصلي، وزخارف بعض الكتابات الفاطمية الأخرى، وتتميز هذه الكتابات بأنه يخرج من قمم حروفها فروع تحلي الفراغ الكائن بينها،ونلمح من بين زخارفها النباتية كما هو الحال في كتابات محراب الأزهر بعض الزخارف المغربية كالورقة ثلاثية البتلات، التي تنبعث من الطرف العلوي للحروف القائمة القصيرة،كما هو الحال على سبيل المثال في حرف "الياء" بكلمة "أمير"[٦٩٠].

إذن فقد ظهرت في هذه الواجهة تأثيرات مغربية ليست بالقليلة، ولكن مما ينبغي ملاحظته أن جميع المظاهر والعناصر الفنية التي نسبت في هذا الجامع إلى التأثيرات المغربية، كانت شائعة في كثير من جوامع الفاطميين في مصر، بمعنى أن ظهورها في الأقمر كان استمراراً لظهوره االسابق في مصر.

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت في بعض العناصر الزخرفية مغربية الأصل ثمة عناصر زخرفية تنتمي إلى تأثيرات فنية أخرى، فأشير على سبيل المثال إلى أنه ظهر في بعض هذه المعينات،زهريات كانت مألوفة الاستعمال في الفن القبطي[٦٩١]، بل وإن هذه الزهريات تذكرنا بزخارف قبة الصخرة وزخارف المسجد الأقصى في عهد الخليفة العباسي المهدي[٦٩٢].

كما لوحظ أن الأعمدة التي استعملت في حنيات وحشوات الجزء العلوي من الواجهة، أعمدة من النوع الحلزوني، وهو المثل الأول لاستعمال هذه الأعمدة في العمارة الإسلامية بمصر.والتكوين العام لهذه الحنيات والحشوات بطاقياتها المرتكزة على أعمدة حلزونية، تشبه هيئة المحاريب. وتذكرنا في هيئتها بالمحاريب المرتكزة عقودها على أعمدة حلزونية، والتي وجدنا منها أمثلة، في محراب بقبة الصخرة (لوحة ١٧٧) يُنسب إلى الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان[٦٩٣]، أو إلى الخليفة العباسي المأمون[٦٩٤]. وفي محراب جامع الخاصكي ببغداد الذي ينسب إلى الخليفة العباسي المنصور (لوحة١٧٨)[٦٩٥]، وفي عديد من الحشوات الخشبية بالمسجد الأقصى التي تنسب إلى الخليفة العباسي المهدي[٦٩٦]، وفي محراب عُثر عليه في سامراء[٦٩٧].

وربما كانت الأعمدة الحلزونية في واجهة جامع الأقمر متأثرة بالنماذج السورية الأموية، خاصة أن هذا النوع من الأعمدة كان شائع الاستعمال هناك إلى حد كبير[٦٩٨]. وربما يشجع الاعتقاد في هذا، أنه ظهر في واجهة جامع الأقمر ثمة عناصر زخرفية ذات

أصل سورى، كالوريدة ثمانية البتلات[٦٩٩]. والحلية القالبية المستديرة البارزة "Torus Moulding" التى تدور أفقيا ورأسياً، حول عقد مدخل الجامع ومربعى المقرنصات، وحول عقدى حينتى الواجهة حتى تصل إلى نهايتها[٧٠٠].

وبقى علينا أن نناقش الآن أكثر القضايا أهمية فى زخارف هذه الواجهة وهى محاولة استنتاج بعض الباحثين لجنسية المهندس الذى وضع تصميمها، وأولئك الفنانين الذين قاموا بتنفيذها، وذلك بناءً على التأثيرات الفنية التى ظهرت فى هذه الواجهة.

يذكر "ريفويرا" أنه على الرغم من أننا لا نعرف أية معلومات عن مهندس هذا الجامع ذى المظهر الكنسى "Church - like appearance"، ولكن زخارف عقود واجهته ذات صلة ببوابات الفتوح والنصر وزويلة، التى وضع تصميمها الراهب "جون"، وقام بتشييدها، ثلاثة إخوة مهندسين قدموا من الرها باستدعاء من الأمير بدر الجمالى. ومن ثم فمن المحتمل أن مهندس - الجامع - كان مسيحياً من أرمينية؛ التى ربما أحضر منها فكرة المقرنصات الزخرفية. ويؤكد على أن أقدم مثل باقٍ عُثر عليه فى غرب آسيا مؤكد التأريخ، واستعملت فيه هذه المقرنصات الزخرفية، قبل ذلك، هى مقرنصات مئذنة جامع آنى "Ani" فى أرمينية[٧٠١] (٤٦٥هـ).

وهنا يعود "ريفويرا" مرة أخرى محاولاً نزع فضل أى دور للمهندسين المسلمين وقدرتهم على الابتكار والإبداع. وإذا كنا لا نستطيع غض الطرف عن دور أرمينية فى ظهور المقرنصات الزخرفية بمصر الفاطمية، فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أن تلك المقرنصات، قد ظهرت فى مصر من قبل فى مئذنة مشهد الجيوشى (٤٧٨هـ)، وإذا كانت تلك المقرنصات من البساطة بمكان (لوحة ١٦٦) فليست مقرنصات مئذنة جامع "آنى" بأرمينية أعظم حالاً[٧٠٢]. ويصعب عقد مقارنة بينها وبين مقرنصات واجهة جامع الأقمر، التى بلغت درجة عالية من التطور والتنوع. الأمر الذى يُعتقد معه أن مقرنصات واجهة الأقمر قد شهدت تطوراً محلياً فى مصر، بعد ظهورها فى مئذنة الجيوشى.

ومن ناحية أخرى فإن ظهور ثمة تأثيرات فنية أخرى - خاصة التأثيرات المغربية - فى تلك الواجهة، إنما تبطل زعم "ريفويرا" بأن المهندس الذى وضع تصميمها كان أرمينياً. ثم أنه لو افترضنا جدلاً أن هذا المهندس كان أرمينياً، فليس فى ذلك ما يعطى الحق لـ "ريفويرا" أن يقر بأنه مسيحى، إذ كما سبق التأكيد لم يكن كل الأرمن مسيحيين، بل إن بدر الجمالى نفسه كان مسلماً، علاوة على أن أرمينيا كانت لفترة طويلة جزءاً من الإمبراطورية الإسلامية، وخرج منها علماء دين مسلمون كثيرون[٧٠٣].

وإذا كان "ريفويرا" رمى بثقله تجاه أرمينية فى البحث عن مهندس جامع الأقمر، فإن هناك اتجاهاً آخر يرى أن إتقان تنفيذ واجهة هذا الجامع المشيدة من الحجر "توحى بأن مهندسها ليس حديث عهد بالصنعة بل سبق مزاولتها. ولذا يحتمل أن يكون منفذ الواجهة أو من شارك فى بنائها أحد المهندسين أو الصناع المهرة الوافدين من الشرق"[٧٠٤] ودُعم هذا الرأى بثلاث قرائن يتماثل فيها جامع الأقمر مع عمائر سلجوقية فى شرق العالم الإسلامى وخاصة بلاد الشام، مما يعزز أن هذا الاتجاه يميل إلى الاعتقاد بأن منفذ واجهة

الجامع كان أحد السلاجقة الذين وفدوا غالباً من الشام.وقبل أن نشير إلى أن تلك القرائن الثلاث. أود مناقشة ترجيح كون مهندس هذه الواجهة الحجرية وافداً من الشرق لأنها تتميز بإتقان التنفيذ مما يدل على أن منفذها لم يكن حديث عهد بهذه الصنعة بل سبق له مزاولتها.

ونحن بدورنا نتساءل ألم يكن فى مصر خلال القرن السادس الهجرى/ ١٢م، من هو ليس حديث عهد بإتقان الزخرفة فى الحجر، وسبق له مزاولة هذه الصناعة؟.

لن نتمادى فى الإجابة على هذا التساؤل ونرجع إلى قدرة المصريين الفائقة عند العصور القديمة على استعمال الحجارة ونحتها وزخرفتها، بل يكفينا فى هذا الصدد الاقتصار على ازدهار هذا اللون من الفنون فى مصر منذ دخول الفاطميين إليها.

لقد سبقت الدراسة أن وضحت أن الفاطميين كانوا متمرسين منذ تواجدهم فى بلاد المغرب على استعمال الحجارة فى مبانيهم، وأن تمرسهم هذا ظهر فى قصورهم التى شيدوها فى مصر، حتى أن "ناصر خسرو" ذكر عن القصر الشرقى "وجدران القصر من الحجر المنحوت بدقة، تقول إنها قدت من صخر واحد"[٧٠٥]، ومن المرجح أن كثيراً من مواضع هذا القصر قد احتوت على زخارف منحوتة فى الحجر، إذ ليس من المعقول أن قصوراً للفاطميين بما عُرفوا من ترف وبذخ كانت صماء بدون زخرفة.

ومن بين منشآت الفاطميين التى استخدم فيها الحجر الذى عني بزخرفته أيضاً جامع الحاكم بأمر الله، وقد سبق تفصيل ذلك وشرح ما احتوت واجهات مدخله ومئذنتيه من زخارف. ثم نذكر بعد ذلك أسوار القاهرة وبواباتها الثلاث والتى كانت فخراً للبناء بالحجارة وزخرفتها كما سبق التفصيل أيضاً.

إذن فلم تكن مصر الفاطمية حديثة عهد عند تشييد جامع الأقمر بفن البناء بالحجارة وزخرفتها. ثم إنه ليس هناك ما يؤكد أن السلاجقة كانوا هم فحسب المتقنين لفن البناء بالحجارة فى الشرق، فقد كانت أرمينية أيضاً لها باع طويل فى هذا، حتى أن بعض الباحثين اتخذوا من براعة استعمال الحجر فى أبواب القاهرة؛ دليلاً على دور الأرمن – المتخصصين فى البناء بالحجارة– فى هذه البوابات[٧٠٦].

أما فيما يتعلق بالقرائن الثلاث التى أعتمد عليها فى الاعتقاد بأن مهندس هذه الواجهة كان من السلاجقة، فهى:

أ – زخرفة الحشوة الصغيرة – على هيئة نافذة– التى تعلو طرفى الواجهة (لوحة ١٧٦)، والتى ظهرت فيها زخرفة منحوتة فى الحجر، على هيئة محراب تتدلى من عقده مشكاة. وذُكر أن شكل المحراب الذى تتدلى منه المشكاة يعتبر من الأشكال الزخرفية التى بدأ ظهورها فى الفن الإسلامى بعد كتابة الإمام الغزالى (ت٥٠٥هـ) لمصنفه "مشكاة الأنوار".وأن تلك الزخرفة شاعت فى محاريب بغداد والموصل الجصية والرخامية والمزخرفة بالقاشانى المصنوع بوجه خاص فى مدينة قاشان[٧٠٧].

ويلاحظ أنه لم يرد تاريخ واحد لأى من هذه المحاريب التى ظهرت بها أشكال المشكاوات لكى نقر بأنها أقدم تاريخاً من هيئة المحراب الذى تتدلى منه مشكاة بالجامع

الأقمر. وإن كان أشير في حاشية إلى أن"من أقدم المحاريب التي تحتوى على المشكاة المتدلية، هو محراب مصنوع من الحجر الأسود في ضريح الإمام محسن في الموصل من القرن السادس الهجري"(٧٠٨). ومن المعروف أن ضريح الإمام محسن بالموصل (٥٨٩-٦٠٧هـ) يرجع إلى العهد الأتابكي(٧٠٩) الذي دام في الموصل فيما بين سنتي ٥٢١ و ٦٦٠هـ(٧١٠)، أي أن المحراب ذا المشكاة المتدلية في هذا الضريح متأخر كثيراً عن نموذج جامع الأقمر. أما فيما يتعلق بالمحاريب القاشاني، التي ظهرت بها المشكاوات المتدلية، فلم أتوصل إلى نموذج واحد يرجع إلى ما قبل تشييد جامع الأقمر (٥١٩هـ). بل يبدو أن هذا الأسلوب من الزخرفة ازدهر في إيران خلال القرن السابع الهجري /١٣م(٧١١)، وهو ما يتضح في محراب مؤرخ بسنة ٦٦٣هـ، كان في جامع "قم" وعليه اسم "على بن محمد أبى طاهر" ومحفوظ حالياً في متحف برلين(٧١٢)، ومحراب آخر مشابه للمحراب السابق، في مشهد الإمام على بالنجف وهو من صناعة إيران في القرن السابع الهجري/ ١٣م(٧١٣).

ب- أما القرينة الثانية: فهي أن واجهة جامع الأقمر انفردت بانحرافها لاتجاهات واجهات الصحن على غرار ما هو مألوف عند السلاجقة، وهو الأمر الذي لم يسبق أن رأيناه في العمارة الإسلامية في مصر طوال تاريخها حتى بناء الأقمر(٧١٤).

ويبدو أن هذه القرينة أيضاً لايعتد بها لاستشفاف أن مهندس هذا الجامع كان سلجوقياً. فليس من المعقول أن يبحث هذا المهندس عن قطعة أرض غير منتظمة الشكل ليقوم بتصميمها "على غرار ما هو مألوف عند السلاجقة"، بل الأرجح أن قطعة الأرض هذه قد أختيرت أولاً، وحينما أراد المهندس أن يضع تصميمها، كان عليه أن يتحايل على عدم انتظام شكلها، فوضع تصميمه بما يتناسب مع موقعها.ومثل هذه المعالجة كان لابد أن يتبعها أى مهندس مهما كانت جنسيته،ويصعب أن يُبحث عن مهندس سلجوقي ليضع حلاً لهذه المشكلة؛ التي هي من البساطة بحيث لا تستعصى على أى مهندس مهما كانت قدراته.

جـ- أما ثالث هذه القرائن: فهي ظهور المقرنصات الحجرية في زخرفة الواجهات لأول مرة في واجهة هذا الجامع، وأن تلك المقرنصات كانت من الخصائص الزخرفية التي شاعت في العمائر الإسلامية في بلاد الشام وفي العصر السلجوقي(٧١٥).

ومما لاشك فيه أنه يصعب اتخاذ ظهور هذه المقرنصات الزخرفية في واجهة جامع الأقمر دليلاً على أن واضع تصميمها أحد السلاجقة، إذ أن نفس هذه المقرنصات اتخذها آخرون دليلاً أيضاً على أن مهندس هذه الواجهة كان "أرمينياً مسيحياً". وإذا كان الباحث قد رفض اعتبار هذه المقرنصات دليلاً على أن مهندس هذا الجامع كان أرمينياً،فهو يرفض أيضاً الاعتقاد بأنه كان سلجوقياً، لنفس الأسباب التي سيقت عند مناقشة من ادعى بأن هذا المهندس كان أرمينياً.

وعلى أية حال فليس معنى رفض الباحث لأن يكون مهندس جامع الأقمر أرمينياً أو سلجوقياً، أنه يرفض احتمال تأثر واجهة هذا الجامع بالمؤثرات الأرمينية والسلجوقية. بل إنه يرى أن في تعدد مصادر التأثير على هذه الواجهة ، سواء أكانت تأثيرات أرمينية أو سلجوقية أو مغربية أو غير ذلك، دليلاً على أن مهندس هذا الجامع لم يكن من أية جنسية

من هذه الجنسيات بل كان على الأرجح مصرياً تجمعت لديه هذه الأساليب الفنية المختلفة، التى استطاع أن يمزجها. فأبدع فى تصميمه. ولو كان الأمر غير ذلك فأين هى الواجهة - شرقاً أو غرباً- التى تماثل واجهة جامع الأقمر؟!

ضريح السيدة عاتكة : (٥٢٠هـ)

تتميز قبة ضريح السيدة عاتكة بأنها مضلعة من الخارج (لوحة ١٧٩)، ومن الداخل (لوحة ١٨٠).وهى سمة قد سبقت الإشارة إلى أنها ظهرت بمصر فى العصر الفاطمى بتأثير من عمارة شمال أفريقيا، حيث ظهرت هناك فى المسجد الجامع بالقيروان (٢٤٨هـ)،وفى جامع الزيتونة (٢٥٠هـ).

أما منطقة الانتقال فى قبة ضريح السيدة عاتكة. وكذلك فى قبة ضريح الجعفرى- المجاور لها-فيلاحظ أنها قد ازدادت تطوراً وتعقيداً عن النماذج الفاطمية السابقة، حيث أصبحت تتكون من حطتين، الأولى منهما تتكون من ثلاثة تجاويف، تجويف عند الزاوية محاط بتجويفين فى الجانبين، أما الحطة العلوية فتتكون من تجويف واحد نصف دائرى فوق التجويف الأوسط من الحطة السفلية[٢١٦](لوحة١٨١).

ومن الجدير بالذكر أن هذا التطور الذى حدث فى مقرنصات منطقة الانتقال، ظهر أيضاً فى مناطق انتقال بعض الأضرحة الفاطمية الأخرى[٢١٧]، ومنها منطقة انتقال ضريح السيدة رقية[٢١٨]. فمن أين مصدر ذلك التطور الذى حدث فى مقرنصات مناطق انتقال تلك القباب الفاطمية؟

يميل بعض العلماء إلى اعتبار أن ذلك التطور قد تم محلياً فى مصر[٢١٩]، ويميل البعض الآخر إلى اعتباره تأثيراً فنياً وافداً من بلاد فارس[٢٢٠]أو مقتبساً من المقرنصات المغربية[٢٢١].

ويرى "مارسيه" أن ذلك التطور فى مقرنصات منطقة الانتقال فى ضريحى السيدة عاتكة والجعفرى، والذى تميز بازدياد تعقيده، وأصبح يجمع بين الطابع الإنشائى والزخرفى فى آن واحد، حيث تألف "من صفين من الفصوص ومن المسطحات المقعرة يتوضعان حسب الطريقة التى وجدناها فى المنشآت الفارسية. مثل مسجد يزد (١٠٣٧م). ومسجد أصفهان الكبير (١٠٧٢م) (شكل ٥٤٨) اللذين قدما لنا منوعات رائعة. وهذه المحاولات الأولى فى زخرفة المقرنصات هى من منح فارس إلى مصر الفاطمية"[٢٢٢].

ولكن "كريزويل " رفض تماماً أن يكون تطور مقرنصات حطات انتقال القباب الفاطمية، يمثل تأثيراً فارسياً على مصر الفاطمية. واستعرض نماذج مقرنصات القباب الفارسية، فى جامع يزد (٤٢٩هـ/ ١٠٣٧م)، وجامع أصفهان الكبير (٤٨١هـ/١٠٨٨م)، وجامع جلباياجان (٤٩٨-٥١٢هـ/١٠٠٤-١١١٨م)، وجامع قزوين (٥٠٧ أو ٥٠٩هـ/ ١١١٣ أو ١١١٦م)، وجامع جنبادى صرخ بمراغة (٥٤٢هـ/١١٤٨م)، وجامع رادستان (٥٥٣هـ/١١٥٨م). ثم استعرض بعد ذلك نماذج مقرنصات قباب فى سورية وفلسطين والعراق[٢٢٣]. ثم بعد ذلك خرج بنتيجة مفادها أنه ليس هناك أثر للتأثير السورى أو العراقى أو الفارسى فى مقرنصات القباب الفاطمية المتطورة.وأكد على أن مقرنصات الأمثلة

الفارسية مختلفة تماماً فى شكلها وتكوينها عن النماذج الفاطمية، وأنه يمكننا القول بدون تردد أن تطور المقرنصات فى مصر كان إبداعاً محلياً خالصاً(٢٢٤).

ثم جاء "أحمد فكرى" فحول الدفة مرة ثانية تجاه التأثيرات الخارجية. وأنكر على "كريزويل" أنه لم يشر إلى احتمال اقتباس المقرنصات المصرية المعقودة من المقرنصات المغربية. وأكد على أنه "ليس أدل على اتصال هذه بتلك من قبة السيدة رقية. فهذه القبة مضلعة [كقبة السيدة عاتكة] تماماً مثل قبتى المحراب فى مسجدى القيروان والزيتونة"(٢٢٥)، ثم أشار إلى أنه ليس هناك ما يمنع أن جميع القباب الفاطمية ذات المقرنصات المعقودة، قد تأثرت بالقباب المغربية، مثل كثير من عناصر العمارة الفاطمية(٢٢٦).

نعود الآن إلى محاولة الإجابة على تساؤلنا الأول، أكان التطور فى مقرنصات حطات انتقال القباب الفاطمية، تطوراً محلياً، أم وافداً من بلاد فارس أو المغرب؟

وواقع الأمر أن الباحث يميل إلى استبعاد دور المغرب فى تلك القضية، فإن مقرنصات جامع القيروان (شكل ٥٣٦)، وصنوانها فى جامع الزيتونة(٢٢٧)، ذات الشكل المحارى، تختلف جملة وتفصيلاً عن المقرنصات الفاطمية المعقودة، كما أن محاولة إيجاد صلة بين هذه وتلك، بناءً على أن قبتى مسجدى القيروان والزيتونة، كانتا من النوع المضلع كقبتى السيدة رقية والسيدة عاتكة، لا دخل له بموضوع المقرنصات المعقودة.

إذن فلدينا احتمالان إما أن تكون تلك المقرنصات قد شهدت تطوراً محلياً فى مصر أو أنها وافدة من بلاد فارس. فأيهما كان الأمر؟

وهناك إجابة سهلة وميسورة على هذا التساؤل،وهى أن نقر بما ذهب إليه "كريزويل" من رفض لوجود تأثير فارسى على هذه المقرنصات، واعتبارها تطوراً محلياً. أو أن نعاود مناقشة "كريزويل" فيما ذهب إليه بشأن هذه المقرنصات على وجه الخصوص، وبشأن التأثيرات الفارسية على مصر الفاطمية بوجه عام.

وبادئ ذى بدء يلاحظ أن "كريزويل" كان يبذل مجهوداً كبيرا فى التأكد على غياب التأثيرات الفارسية فى العمارة الفاطمية(٢٢٨)، إلى ذلك الحد الذى يشبه فيه ما يتوصل إليه من عدم وجود تأثير فارسى على أحد الجوانب المعمارية الفاطمية، بأنها تمثل لطمات أو ضربات لفكرة التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية(٢٢٩). وواقع الأمر أن "كريزويل" إن كان يأتى بأدلة وأسانيد تنفى وجود التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، فإن العلماء الآخرين الذين يعتقدون بشيوع التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، لهم أيضاً حججهم وأدلتهم التى تدعم ما ذهبوا إليه. فيلاحظ على سبيل المثال أن الاختلافات التى أتى بها"كريزويل" بين المقرنصات الفارسية والفاطمية،كانت فى مجملها اختلافات فى التفاصيل(٢٣٠) بينما كانت متشابهة إلى حد كبير فى شكلها العام. وليس التأثير بالحتم يعنى أن يُنقل الشكل أو العنصر بتمامه وكماله من مكان إلى آخر، إذ من الوارد أن يُدخل عليه تعديلاً أو إضافة. وعليه فيعتقد الباحث أن فكرة تطور المقرنصات فى القباب الفاطمية - كقبتى السيدة عاتكة (٥٢٠هـ)، والسيدة رقية (٥٢٧هـ)- مقتبسة من النماذج الفارسية كتلك التى فى قبتى جامع يزد (٤٢٩هـ)، وجامع أصفهان (٤٨١هـ).

ومن ناحية أخرى فإذا كان "كريزويل" قد كال اللطمات لمن يعتقد بشدة التأثيرات الفارسية على العمارة الفاطمية، فإننا نملك من الأدلة والأسانيد- ولن نقول اللطمات- التى تؤكد قوة وعمق التأثيرات الفارسية فى العصر الفاطمى. ألا وهو ميدان الفنون التطبيقية الفاطمية. وإذا كان التأثير الفارسى واضحاً جلياً فى هذا الميدان، فليس من المنطقى أن يدرك التأثير الفارسى هذا الجانب من الفنون الفاطمية، ولا نجد له دوراً فى الجوانب المعمارية.

ضريح السيدة رقية: (٥٢٧هـ)

لهذا الضريح قبة مضلعة من الخارج (لوحة ١٨٢). ومن الداخل (لوحة ١٨٣)، كقبة السيدة عاتكة، وهى تعد استمراراً لأشكال القباب الفاطمية المضلعة المتأثرة بمثيلاتها فى غرب العالم الإسلامى.

ورقبة هذه القبة مثمنة الشكل، فتح فى كل ضلع من أضلاعها شباكان، ويحيط بكل شباك طاقية قالبية الشكل (لوحة ١٨٢)، من نفس فصيلة الطاقية القالبية التى وجدناها من قبل فى نافذة المئذنة الغربية بجامع الحاكم (شكل ٥٢٢)، وفى ضريح الشيخ يونس (شكل ٥٤١)، وفى باب زويلة (لوحة ١٣٨)، والتى سبق التفصيل أنها متأثرة بنماذج مماثلة فى غرب العالم الإسلامى. غير أن "فريد شافعى" يميل إلى الاعتقاد بأن الطاقيات القالبية فى ضريح السيدة رقية تتصل مباشرة بنماذج الطاقيات القالبية فى قلعة بنى حماد (الشكلان ٥٤٩أ،ب)، ولا تعد تطوراً محلياً من النماذج الفاطمية السابقة[٧٣١].

أما منطقة الانتقال فى قبة ضريح السيدة رقية (لوحة ١٨٤)، فهى على نفس شاكلة منطقة انتقال قبة ضريح السيدة عاتكة، والتى تتميز بتطور حطات مقرنصاتها، والتى رجحت الدراسة أنها مقتبسة من مثيلاتها فى بلاد فارس.

وبضريح السيدة رقية خمسة محاريب، ثلاثة فى جدار القبلة، (اللوحات١٨٥أ،ب، جـ)، واثنان يكتنفان مدخل الضريح من الخارج (اللوحتان١٨٦أ،ب). وقد تميزت هذه المحاريب بطاقياتها المحارية التى تنتهى فى إطار عقد المحراب بأشكال مقرنصات، وقد سبق تفصيل علاقة هذه الطاقيات المحارية بمثيلاتها فى غرب العالم الإسلامى. كما سبقت الإشارة إلى أن هناك ثمة اعتقاد بأن نظام المحاريب الثلاثة فى جدار القبلة، متأثر بجامع قرطبة، وإن رجح الباحث الأصل المحلى لهذه الظاهرة.

ومن الجدير بالذكر أنه عُثر فى تجويف المحراب الرئيسى على آثار كسوة رخامية[٧٣٢]، يرى "كريزويل" أنه من الأضمن نسبتها إلى عصب متأخر، لأنه ليس هناك محراب استخدمت فيه هذه الظاهرة قبل محراب ضريح الصالح نجم الدين أيوب (٦٤٧-٦٤٨هـ)، وأن استخدام الرخام فى المحاريب وجد مبكراً فى سوريا، كما هو الحال فى محراب مدرسة بحلب ترجع إلى سنة (٥٨٠هـ)[٧٣٣]. غير أن "حسن عبد الوهاب" لم يستبعد أن تُنسب الكسوة الرخامية فى محراب ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمى، وأشار إلى ما ذكره "المقريزى" بأن الخليفة الحافظ لدين الله جدد فى سنة (٥٣٢هـ) قبة السيدة نفيسة،وأمر بعمل الرخام الذى فى المحراب، مما يعنى أن ظاهرة كسوة المحاريب بالرخام

كانت معروفة في العصر الفاطمي. وعليه فلو صح نسبة الكسوة الرخامية في ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمي، فتكون أقدم كسوة رخامية في المحاريب[٧٣٤].

وعلى أية حال فلو صحت نسبة الكسوة الرخامية في محراب ضريح السيدة رقية إلى العصر الفاطمي، فليس من المستبعد أن تكون متأثرة في ذلك ببعض محاريب إفريقية، إذ استخدمت تلك الكسوات الرخامية في محراب جامع القيروان (٢٢١هـ)، ومحراب جامع الزيتونة (٢٥٠هـ). غير أنه ينبغي ملاحظة أن استخدام الرخام في كسوة المحاريب، كانت معروفة في الموصل بالعراق قبل ظهورها في محاريب إفريقية، وهناك ثمة اعتقاد بأن هذه الظاهرة وفدت من العراق إلى تونس منذ بداية القرن الثاني الهجري، عن طريق الوالي الأموي عبد الله بن الحبحاب، ذلك الوالي الموصلي الأصل، الذي جلب معه ألفين من عائلات الموصل إلى تونس وأقرهم بها، فلعل هذه الجالية الموصلية نقلت تلك الظاهرة من العراق إلى تونس في بداية القرن الثاني الهجري، ثم انتشر استعمالها هناك على يد الأغالبة. كما أنه من غير المستبعد أن تكون تلك الظاهرة قد دخلت إلى تونس في العصر العباسي أثناء حكم الأغالبة، خاصة أنه كُتب فوق محراب جامع الزيتونة أنه صنع بأمر الخليفة المستعين بالله (٢٤٨-٢٥٢هـ)، الذي يعتقد أنه توخى تجهيزه ببعض العناصر الفنية العراقية المألوفة في بلاده ومنها الكسوة بلوحات الرخام المنقوشة[٧٣٥].

وقبل أن نختم حديثنا عن ضريح السيدة رقية، يهمنا أن نشير إلى أن الكتابات الكوفية فيه قد تميزت بتضفير بعض حروفها "Plaited Kufic"[٧٣٦]، وقد كان هذا النوع من الخطوط- الكوفي المضفور- منتشراً في شرق العالم الإسلامي وغربه على حد سواء[٧٣٧].

ضريح الحصواتي: (٥٢٠-٥٤٥هـ)

استمر في هذا الضريح ظهوربعض العناصر المعمارية والظواهر الزخرفية، التي تتصل بغرب العالم الإسلامي. ومنها مناطق انتقال القبة، والتي جاءت على هيئة أربع حنيات ركنية[٧٣٨]. كما يلاحظ أن طاقية محراب هذا الضريح من النوع المحاري، الذي ينتهي بصفوف من المقرنصات، ويتميز الشريط الكوفي فوق هذا المحراب، بانحناء حافته إلى الأمام[٧٣٩]، وجميعها تعد من التأثيرات الفنية المغربية التي سبق تفصيلها[٧٤٠].

أعمال الخليفة الحافظ في جامع الأزهر: (٥٢٤-٥٤٤هـ)

أضاف الخليفة الحافظ لدين الله بلاطة إلى كل ضلع من أضلاع صحن جامع الأزهر، وجعل في منتصف البلاطة الملاصقة لرواق القبلة مدخلاً لهذا الرواق تعلوه قبة، ويكتنفه محرابان مجوفان. وقد زينت الجدران التي تعلو البوائك المطلة على الصحن، فيما بين كوشات العقود، بحشوات صماء على هيئة المحاريب، قوام كل منها طاقية ذات قنوات مشعة، ويرتكز عقد هذه الحشوة على عمودين مدمجين، ويحيط بكل حشوة شريط كتابي بخط كوفي (لوحة ١٨٧)، وبين كل حشوة وأخرى وريدة ثمانية البتلات. وعقود واجهات الصحن من النوع المنكسر "Keel-arche"، التي كانت تعرف باسم "العقود الفارسية"، واصطلح على تسميتها أخيراً باسم "العقود الفاطمية". ويلاحظ أن الجزء الأوسط في الواجهة الجنوبية الشرقية، الذي يتقدم القبة، مرتفع عن مستوى باقي الواجهة (شكل ٥٥٠)

وهى الظاهرة التى تعرف باسم (بشتاك) "Pishtaq". وقد توجت واجهات الصحن بشرافات مسننة[741].

وتحفل أعمال الخليفة الحافظ فى جامع الأزهر، بالعديد من العناصر المعمارية والزخرفية الوافدة. بعضها سبق ظهوره فى منشآت فاطمية أخرى، وبعضها الآخر يظهر هنا للمرة الأولى.

فالبلاطة التى أضافها الحافظ فى كل ضلع من أضلاع صحن جامع الأزهر، مقتبسة من نفس الفكرة التى وجدت فى بعض جوامع المغرب،وقد عُرفت هذه الإضافات هناك باسم المجنبات. ونجد هذه المجنبات قد أضيفت فى جامع القيروان سنة (٢٦١هـ). وفى جامع الزيتونة (٣٨١هـ)[742]. أما بالنسبة لقبة البهو التى اضافها الحافظ فى النهاية الشمالية الغربية للمجاز القاطع، فهى أيضاً متأثرة بنماذج عديدة فى المغرب الإسلامى، كقبة باب الباحة التى أضيفت إلى النهاية الشمالية للمجاز فى جامع القيروان، فيما بين سنتى (٢٦١و٢٨٩هـ)، وكذلك قبة أخرى أضيفت على هذا النحو فى جامع تونس، وذلك فيما بين (٣٠١و ٣٩١هـ)، كما ورد أيضاً ما يفيد بإضافة قبة على نفس هذا النحو فى جامع القرويين بفاس. وذلك سنة (٣٨٨هـ)[743].

وتقوم قبة الخليفة الحافظ على أربع حنيات ركنية، كما أنه يشغل دائر القبة من الداخل ست طاقيات قالبية (لوحة ١٨٨)، وهى تنتمى للتأثيرات الفنية المغربية، كالساق النباتية المزدوجة التى ظهرت بين الزخارف النباتية فى كوشات عقود مربع القبة[744] (اللوحتان ١٨٩، ١٩٠).

وإذا كانت بعض السمات الفنية فى الزخارف النباتية بقبة الحافظ تنتمى إلى التقاليد الفنية المغربية. فهناك ثمة اعتقاد بأن الزخارف الجصية فى هذه القبة (لوحة ١٩١)، متأثرة بالزخارف الجصية السلجوقية فى إيران، والتى كانت أمثلة منها قد ظهرت من قبل فى زخارف محراب الجيوشى، وتميزت بأشكال المراوح النخيلية التى تضمنت أشكالاً هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل[745] (شكل ٥٣٩).

وتعد ظاهرة "البشتاك" فى أعمال الحافظ بالجامع الأزهر، من أهم الظواهر الفنية التى ظهرت فى العمارة الفاطمية بمصر، وقد أشار "كريزويل" إلى هذه الظاهرة، وذكر أن أول ظهور لها فى العمارة الإسلامية كان بقاعة العرش بقصر الأخيضر بالعراق (١٦١هـ)، وذكر أن هذا العنصر أصبح ظاهرة منتشرة الوجود فى العمارة الإيرانية والهندية وأن الظهور المبكر لها هناك كان فى سنة (٥٩٤هـ)، فى واجهة بيت الصلاة فى جامع "قوة الإسلام" فى دلهى[746].

وعلى أية حال فيبدو أن ظاهرة "البشتاك" بالجامع الأزهر، مشتقة مباشرة من جامع القيروان، إذ يلاحظ أن الجزء الأوسط من بائكة بيت الصلاة المطلة على الصحن، والتى تتقدم قبة البهو. مرتفعة عن سائر الواجهة[747]، وربما كانت هذه الظاهرة أيضاً قد انتقلت من العراق إلى القيروان، ثم وجدت طريقها من بلاد المغرب إلى مصر فى العصر الفاطمى.

ومما له صلة بالتأثيرات الفنية المتصلة بالنقطة موضع الدراسة، فمن الجدير بالذكر

أن بعض العلماء يعتقدون بتأثر واجهات صحن جامع الأزهر بالعمارة الفارسية[٧٤٨] إلى الحد الذى يرى فيه بعضهم أن تلك الواجهات "من عمل مهندس إيرانى"[٧٤٩]. وربما كانوا متأثرين فى ذلك بالفكرة التى ترى أن العقود المنكسرة فى بائكات الجامع،وكذلك فى حشواته الزخرفية التى تزين أعلى جدران البائكات المطلة على الصحن، متأثرة بالعمارة الفارسية.

أما آخر ما نذكره من أعمال الحافظ فى الجامع الأزهر، تلك الكتابات الكوفية الرائعة، التى تميزت بتضفير بعض حروفها (اللوحتان ١٩١، ١٩٢)، وقد سبقت الإشارة إلى أن الخط الكوفى المضفور عُرف فى شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء، وسوف نتناول ذلك الموضوع بشىء من التفصيل فى الدراسة التحليلية.

ضريح يحيى الشبيه: (منتصف ق ٦هـ)

لهذا الضريح قبة كبيرة مضلعة من الداخل والخارج[٧٥٠]، وهى سمة سبقت الإشارة، إلى أنها من بين التأثيرات المغربية. ومنطقة الانتقال فى هذه القبة من النوع المتطور الذى يقوم على حطتين من المقرنصات[٧٥١]، وقد سبقت الإشارة أيضاً إلى أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن ذلك التطور تم محلياً فى مصر، أو أنه وافدٌ من بلاد فارس أو مقتبس من المقرنصات المغربية،ورجحت الدراسة أنه متأثر ببلاد فارس.

ويوجد فى جدار قبلة هذا الضريح ثلاثة محاريب، محراب رئيسى فى المنتصف، ومحرابان فى الجانبين، وقد تميزت طاقيات هذه المحاريب بتلك الزخرفة المحارية التى تنتهى بصفوف من المقرنصات[٧٥٢]. وقد رجحت الدراسة بمحلية ظاهرة الثلاثة محاريب فى جدار القبلة، وأنها ليست وافدة من جامع قرطبة، بينما رأت أن الطاقيات المحارية مرتبطة بنماذج غرب العالم الإسلامى.

الباب الأخضر بضريح سيدنا الحسين: (٥٤٩هـ)

يعلو عتب المدخل المعروف باسم "الباب الأخضر" فى هذا الضريح، طاقية قالبية[٧٥٣]، تنتمى إلى نفس فصيلة الطاقيات القالبية التى كان أول ظهور لها فى نافذة بالمئذنة الغربية بجامع الحاكم، ثم انتشر استعمالها بعد ذلك فى كثير من الآثار الفاطمية، وهى من السمات المغربية التىظهرت بمصر فى العصر الفاطمى[٧٥٤].

جامع الصالح طلائع: (٥٥٥هـ)

أكدت الأبحاث التى أجريت فى هذا الجامع أنه كان مقاماً على أبنية طابق تحت سطح الأرض؛ تستخدم كمخازن وحوانيت، ومن ثم فهو من نوع الجوامع المعلقة[٧٥٥]، وهو فى ذلك متأثر بالجوامع المعلقة فى غرب العالم الإسلامى كجامع الرباط فى سوسة والمنستير بتونس (ق ٣هـ)[٧٥٦]. ومسجد باب سلم المعلق الكبير الذى يرجع إلى العصر الصنهاجى[٧٥٧]كما أن المدخل الرئيسى لهذا الجامع تتقدمه سقيفة (لوحة ١٩٣)، عبارة عن رواق من خمسة عقود محمولة على أربعة أعمدة، وفكرة السقيفة التى تتقدم المدخل مقتبسة أيضاً من جوامع غرب العالم الإسلامى، حيث وجدناها فى جامع أبى فتاتة بمدينة سوسة (٢٢٣-٢٢٦هـ)[٧٥٨].

ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة اعتقاد يرى أن أول أمثلة ظهور السقيفة التي تتقدم المدخل في العمارة الإسلامية، كانت في تلك السقيفة التي تتقدم الدرج الصاعد إلى الغرفة الواقعة في كل برج من الأبراج النصف دائرية بسور قصر الأخيضر (١٦١هـ)، وأن تلك الفكرة انتقلت من هناك إلى غرب العالم الإسلامي، حيث ظهرت في سقيفة مدخل جامع أبي فتاتة بسوسة. ومن هذا الجامع انتقلت إلى مصر في العصر الفاطمي، فظهرت في جامع الصالح طلائع[٧٥٩].

وفيما يتعلق أيضاً بسقيفة مدخل جامع الصالح طلائع، فيرى أحد العلماء أن تلك السقيفة- الرواق- أو كما ذكر "الصحن المسقوف" المطل على الشارع، أعد لاستخدامه صحنٌ للجنائز. وأن صحن الجنائز هذا تقليد مغربي. وأنه ربما أقتبس في جامع الصالح طلائع من أحد جوامع المغرب الإسلامي[٧٦٠].

وظهر يتوج بعض الحشوات وفي منتصف نفيس الشباكين اللذين على جانبي الواجهة الرئيسية، نفس الطاقية القالبية (شكل ٥٥١) المغربية الأصل التي شاعت في زخرفة كثير من العمائر الفاطمية بدءاً من ظهورها على نافذة بالمئذنة الغربية بجامع الحاكم[٧٦١].

وشُغلت كوشات عقود واجهة الجامع بجامات أو صرر دائرية الشكل يزخرف داخل كل منها شريط مضفور محاط بإطار خارجي (لوحة ١٩٣).وصفت بأنها تعد نسخة متطورة من أشكال الدروع في باب النصر[٧٦٢]، لأجل ذلك اعتبرها بعض الباحثين استمراراً للتأثيرات الأرمينية التي ظهرت في باب النصر[٧٦٣].

أما في داخل الجامع فقد وصلتنا زخارف محفورة في الجص، لها أهمية خاصة بالنسبة للتأثيرات الفنية الوافدة. إذ لوحظ أن الزخارف النباتية المورقة التي تشكل أرضية للكتابات الكوفية في إطارات العقود ذات صلة وثيقة بالزخارف الأندلسية، أو كما ذكر "كونل" "لايمكن إنكار أصلها القرطبي"[٧٦٤].

ومن ناحية أخرى فبالإضافة إلى ظهور الساق المقسمة ضمن الزخارف النباتية في هذا الجامع، والتي هي ذات صلة وثيقة بالزخارف المغربية[٧٦٥]، فنجد في زخارف النوافذ الجصية المفرغة[٧٦٦](لوحة١٩٤)، وفي زخارف إطارات العقود (لوحة ١٩٥)، أشكال نباتية مختلفة (شكل ٥٥٢)، ظهرت بها سمة في غاية الأهمية. وهي الأقراص أو العيون التي تشغل ما بين ضلوع المراوح النخيلية، وتلك سمة ظهرت وأخذت مراحل تطورها في شمال أفريقيا والأندلس. حيث نراها في زخارف محراب جامع قرطبة (٣٥٠-٣٥٥هـ)، وفي حوض رخامي بمراكش. أصله من قرطبة. ومؤرخ بسنة (٣٩٣هـ). وفي جامع تلمسان (٥٣٠هـ)، وفي جامع تنملل (٥٤٨هـ)[٧٦٧] (الأشكال ٥٥٣ أ، ب، ج).

ويتضح مما سبق أن جامع الصالح طلائع كان زاخراً بالتأثيرات الفنية المغربية[٧٦٨] التي وضحت على وجه الخصوص في بعض عناصره المعمارية، وفي أدق تفاصيله الزخرفية.ويبدو أن فاعلية التأثيرات المغربية في هذا الجامع، جعلت "مارسيه" يقترح بأن فنانين من غرب العالم الإسلامي كانوا مسئولين عن ظهور تلك التأثيرات في جامع الصالح طلائع، وهو اقتراح أيده تماماً "فريد شافعي"[٧٦٩].

ومن ناحية أخرى فقد تميزت الأشرطة التى تحصر الكتابات الكوفية بجامع الصالح طلائع، بقلة عرضها، مما أدى إلى الاختزال فى طول الحروف الطالعة، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف، على غير ما هو مألوف فى كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم بأمر الله، التى تميزت بالتفاوت الواضح بين أطوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف، وهى من هذه الناحية مشابهة إلى حد كبير لكتابات "آمد" المؤرخة بعام (٥٥٠هـ)، وإن كانت لم تبلغ مبلغ الكتابات الآمدية[٢٧٠].

وفيما له صلة بالكتابات فى جامع الصالح طلائع، فقد لوحظ أنه إلى جانب استعمال الخط الكوفى ظهر به أيضاً كتابات بخط الثلث، وقد وجدت أمثلة فى إحدى واجهات خزاناته الخشبية[٢٧١]، وفى بعض النوافذ الأصلية بالقرب من محراب الجامع، والتى تعد أقدم مثل وصلنا لاستعمال هذا النوع من الخطوط فى العمارة الإسلامية بمصر[٢٧٢]. وهذا النوع من الخطوط -كما سنرى عند الدراسة التحليلية للكتابات- يرتبط فى المقام الأول بالتأثيرات الفنية الوافدة من شرق العالم الإسلامى.

هوامش الفصل الثـانـــى

المبحــــث الأول:

١- المقريزى: الخطط، الجزء الأول، ص٢٩٦.
٢- انظر له: فتح العرب لمصر، الجزء الثانى، ص٢٩٤.
٣- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٩٦.
٤- للاستزادة عن هذه الخطط. راجع: ابن عبد الحكم: المصدر السابق، ص٩٨ وما بعدها: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص١٤: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ٢٩٦-٢٩٩؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص.ص ٣٦٨-٣٧٢.
٥- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص١٩٧؛ وانظر: عبد الرحمن زكى: الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٨)، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٨، ٩.
٦- راجع: محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، العدد ١٢٨، الكويت، أغسطس ١٩٨٨م، ص٥٤، ٥٥
٧- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: أثر الفنون العربية قبل الإسلام فـى الفن الإسلامى. ص ١٥٠.
٨- انظر له: فتوح البلدان، ص ٢١٥.
٩- فريد شافعى: العمارة العربيـة فـى مصر الإسلامية؛ عصر الولاة، المجلد الأول، ص٣٤٤، ٣٤٧.
١٠- عوض عوض محمد الإمام: المعمار الإسلامى فى مصر من الفتح العربى وحتى نهاية الدولة المملوكية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، قسم الآثار الإسلامية، ١٩٨٤م،ص ١٤٢.
١١- انظر: المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٣- انظر: ص (   ).
١٤- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٣، ٤.
١٥- ورد على سبيل المثال وصف لزخارف بعض قصور اليمن؛ التى كان من بينها رسوم تمثل الشمس والهلال، وفى بعضها صور جدارية تمثل فرساناً مدججين بالسلاح، وأنواعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة. وبعضها الآخر احتوى على صور تمثل أصحاب القصر، كما تمثل مناظر الصيد، حيث نرى البزاة تنقض علـى الأرانب، وعلـى أسراب الظباء التى ترد الماء. انظر: عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص٢٥.
كما عرف العرب فـى الجاهلية الزخرفة بالفسيفساء، وأكدت الدراسات الآثارية علـى تأثرهم فى هذا المجال بالفسيفساء التى زينت كنيسة "القليس" التى بناها أبرهة الأشرم فى صنعاء، وقد ظهر هذا التأثر فى كنائسهم التى بنوها فى منطقة نجران. راجع: محمـد

عبد الستار عثمان: بحث بعنوان "دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية، فـي عـهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة العصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المريخ، لندن، ١٩٨٩م، ص ٩٥.
كما عثر فى الحفائر التى أجريت بقرية الفاو على رسوم جدارية تمثل مناظر الصيد والرماية والقتال، وذلك على هيئة لوحات جدارية ملونة تزين بعض جدران المنازل. راجع: بلقيس محسن هادى: المرجع السابق، ص١٣.
وسجلت الرسوم المنقوشة على الجبال فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية بعض الرقصات، كما وصلنا رسمٌ لأحد الآلات الموسيقية- السمسمية- على سفوح جبل من جبال العلا شمال الحجاز. عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص١٥٥.
ومن ناحية أخرى فقد وصلنا ما يفيد بأن الكعبة فى الجاهلية كانت مزينة من الداخل بصور الأنبياء والملائكة، وكان منها صورة إبراهيم (عليه السلام) وهو يستقم بالأزلام، كما كان بها صورة عيسى (عليه السلام) وأمه مريم العذراء. راجع: الأزرقي: أخبار مكة، ص ١٦٥.
وهي أمور تؤكد جميعها على خبرة العرب التراكمية في ميدان تزيين المنشآت بالرسوم والزخارف.
١٦- انظر: الزركشي: المصدر السابق، ص ٢٢٤، ٢٢٥.
١٧- راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص ١٢.
١٨- انظر: المسعودى: مروج الذهب، الجزء الثانى، ص ٣٣٢، ٣٣٣.
١٩- منهم: الزبير بن العوام وسعد بن أبى وقاص. ومن الصحابة الذين كان لهم دور أيضاً فى الفسطاط عمرو بن العاص، وقيس بن سعد بن عباد الأنصارى، ومسلمة بن مخلد الأنصارى، وعقبة بن عامر الجهنى، وعبد الله بن سعد بن ابى سرح العامرى، وعبد الله بن عمر بن الخطاب، وخارجه بن خزافة، وغيرهم، للاستزادة. انظر: القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص.ص ٣٧٢-٣٧٥.
٢٠- من المعتقد أن هذه الدور كانت فى تخطيطها تتبع بوجه عام تخطيط الدار التى شيدها الرسول ﷺ فى المدينة المنورة له ولأسرته. وقد كانت هذه الدار على غرار بقية دور الجزيرة العربية، التى هى عبارة عن حجرات صغيرة تحيط بطريقة غير منتظمة بصحن مكشوف يزيد اتساعاً أو يقل حسب عدد (=)الأسر التى تعيش فى الدار، وإذا كانت الأسرة قليلة العدد، تكون الحجرات مجمعة بجوار بعضها على جانب واحد من الصحن. انظر: صلاح الدين البحيرى: عالمية الحضارة الإسلامية، ص٥٧، ٥٨.
٢١- انظر له: الانتصار، الجزء الرابع، ص ٦، ٧.
٢٢- فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

٢٣- حسن عبد الوهاب: بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، التاريخ والآثار، الحلقة الدراسية الأولى ٤-٩ من فبراير سنة ١٩٦١م. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، بدون. ص ٨٦.

٢٤- الكندى: المصدر السابق، ص ٤٩؛ وانظر: سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية عن الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ص ٤٥.

٢٥- حسن الباشا: دراسات فى الحضارة الإسلامية. ص١٤٧.

٢٦- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ٢٥.

٢٧- الانتصار، الجزء الرابع، ص ٦، ٧.

٢٨- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٥٥.

٢٩- أقيمت هذه المدينة فى شمال شرق الفسطاط فى موضع كان يُعرف باسم الحمراء القصوى. للاستزادة عن هذه المدينة انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٠٤، ٣٠٥.

٣٠- عبد الرحمن زكى: المرجع السابق، ص٨٤، ٨٥.

٣١- أسس التصميم المعمارى: ص ٤١٦.

٣٢- يعد مقياس النيل هذا هو أول مقياس عُمل فى مصر الإسلامية، وقد أقامه فى العصر الأموى أسامه بن زيد التنوخى عامل الخراج من قبل الوليدين بن عبد الملك سنة ٩٦هـ، ثم أعاد عمله فى العام التالى ٩٧هـ زمن خلافة سليمان بن عبد الملك، ثم حدثت تجديدات شاملة فيه فى خلافة المتوكل على الله العباسى سنة ٢٤٧هـ. انظر: ياقوت الحموى: المصدر السابق، ص ١٧٨؛ فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٨.

٣٣- فريد شافعى: المرجع نفسه، نفس المجلد، ص ٣٩٢؛ مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية فى مصر من الفتح العربى حتى نهاية العصر الأيوبى (٢٠-٦٤٨هـ/٦٤١-١٢٥٠م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م. ص ٣٩٢.

٣٤- راجع: كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٧٩، ٨٠؛ ابو صالح الألفى: الفن الإسلامى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون، ص ١٣٥.

35- Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids, and Samanids, A. D. 751-905. Hacker Art Books, New Yourk, 1979, p. 302.

٣٦- للاستزادة. راجع: Creswell., Op. Cit., Vol II, pp. 296- 302;
إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية. ص ١٩٣.

٣٧- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ح١ ص ١٩٥، ١٩٦.

٣٨- انظر له: وفيات الأعيان، الجزء الأول، طبعة بولاق، ص ٣٣٩، ٣٤٠؛ وراجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٣٨؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩١.

٣٩- حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، الجزء الأول، ص ٤٠٨، الجزء الثالث، ص ١١٥٩.

٤٠- منهم على سبيل المثال، لينبول، ستانلي: انظر له: سيرة القاهرة، ص ٨٧.

٤١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٨، ٣٨٩.

42- Creswell, Op. Cit., pp. 303- 304

والنص الذى ذكره فى هذا الشأن:

"Whatever his religion, the relative al- Farghani Shows that he was a native of Farghana (now a part of Russian Turkistan); he therefore Could not possibly have been a Copt, nor Can on imagine a Christian named Ahmad".

٤٣- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٩.

٤٤- المرجع نفسه: نفس المجلد والصفحة.

٤٥- راجع: حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٣؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩١.

٤٦- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ج١ ص ١٩٥، ص ١٩٦.

٤٧- المرجع نفسه: ج١ ص ١٩٥، ص١٩١.

٤٨- امتدت حدود هذه المدينة بين حد الفسطاط الشمالي حيث جبل يشكر وبين سفح المقطم في مكان عُرف وقتئذ بقبة الهواء. وفيما بين الرميلة تحت القلعة إلى مشهد الرأس الذى عُرف فيما بعد بمشهد زين العابدين. عبد الرحمن زكي: المرجع السابق، ص ٨٧.

٤٩- راجع: حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني، العصر العباسي الأول، ص ٣٨٠، ٣٨١.

٥٠- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٥؛ وانظر:

Hassan, Zaky, M., Les Tulunides, PP. 292- 293؛ عبد الرحمن زكي: المرجع السابق، ص ٨٧.

٥١- المسعودي: مروج الذهب، الجزء الثالث، ص ٤٦٧؛ وانظر:

Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 293؛

سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٢٤٣.

٥٢- صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور: أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي، ص ٢٤٠. وإن كان فريد شافعي يعتقد أن تخطيط مدينة القطائع لم يتأثر بالنظم الهندسية التي سار عليها تخطيط مدينة سامراء، وأنه سار على نفس النظام

المتعرج الذى سار عليه من قبل تخطيط كل من الفسطاط والعسكر بأزقتها ودروبها. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٢٣. غير أنه أقر بتأثر الشارع الأعظم فى القطائع بالشارع الأعظم في سامراء. المرجع نفسه، نفس المجلد والصفحة.

٥٣- فريد شافعي: المرجع نفسه، نفس المجلد، ص ٤٢٥.

٥٤- منها باب الميدان الذى كان يدخل ويخرج منه معظم الجيش، وباب الصوالجة، وباب الخاصة وهو مخصص لخاصة ابن طولون، وباب الجبل لأنه مما يلى جبل المقطم، وباب دعناج الذى سمي بذلك لأنه كان يجلس عنده حاجب يقال له دعناج، وباب الساج لأنه عمل من خشب الساج، وباب الصلاة لأنه كان فى الشارع الأعظم ومنه يتوصل إلى جامع ابن طولون، كما عُرف هذا الباب أيضاً باسم باب السباع لأنه كان عليه تمثالان لسبعين من الجص. راجع: البلورى: سيرة أحمد بن طولون، ص ٥٥؛ المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٥. وانظر كذلك:

Creswell, Op. Cit., p. 328.

٥٥- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٥٨.

٥٦- فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة، ص ١٥.

٥٧- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامة فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٦٠.

٥٨- راجع: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٤٨؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٢٥.

٥٩- للاستزادة. راجع: زكى محمد حسن:المرجع السابق، ص.ص١٢٠-١١٤؛

Grube, Ernst, J., The Earliest Known Paintings from Islamic Cairo, p. 195.

٦٠- انظر: Ettinghausen, R., Painting in the Fatimid Period, P. 121,

وراجع: ص (   ).

٦١- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣١٦، ٣١٧. وعن هذه التماثيل. انظر:

Wiet, G., Musiciens et Danseuses, la Femme Nouvelle, le Carie, Mars, 1949, P. 49.

٦٢- ويلاحظ أنها كانت مقترنة بأهل الذمة. انظر: ابن الأثير: المصدر السابق، المجلد السادس، ص ١٠٦.

٦٣- للاستزادة. راجع: أحمد تيمور التصوير عند العرب. ص ٥٤.

٦٤- نقلا عن تعليقات زكى محمد حسن على كتاب أحمد تيمور السابق، ح ٣٢٨.

٦٥- انظر له: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٩٥، ٩٦. وراجع له أيضا:

Les Tulunides, pp. 309-310.

٦٦- يطيب للباحث أن يؤكد من جديد أن الدراسة ليست فى حالة صراع لإثبات خروج مصر عن تقاليدها المحلية وارتمائها فى أحضان التأثيرات الفنية الوافدة، فمما لاشك فيه أن ماضى مصر الحضارى والفنى العريق كان بمثابة الجذر والجذع فى شجرة الفن

المصرى الإسلامى، وكانت التأثيرات الفنية الوافدة بمثابة السيقان والأوراق. علاوة على ذلك فإن قوة التأثيرات الفنية الوافدة على الفن المصرى الإسلامى لهى أكبر دليل على حيوية هذا الفن وقدرته على التفاعل مع الفنون الأخرى، فهى لاشك دليل قوة لا ضعف أو خمول.

٦٧- إبراهيم جمعة: الفن الإسلامى المصرى وتراث المسيحية فيه، ص ٤٠٣.

٦٨- راجع: حسن محمد الهوارى: بحث بعنوان "أقدم دار إسلامية فى مصر من عهد الدولة الطولونية"، مجلة الهندسة، العدد (٨، ٩، ١٠)، اكتوبر ١٩٣٥م، ص ٢٩٠ وما بعدها؛ فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٢٧.

٣٩- فريد شافعى: المرجع نفسه، المجلد الأول، ص ٤٢٧، (شكل ٢٥٨).

٧٠- حسن محمد الهوارى: المرجع السابق، ص٢٩٢.

٧١- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٢).

٧٢- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٣).

٧٣- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٤).

٧٤- انظر: المرجع نفسه، (شكل ٥).

٧٥- المرجع نفسه: ص ٢٩٤.

٧٦- راجع: عوض عوض محمد الإمام: المرجع السابق، ص ١٤٢.

٧٧- اتفق علماء الآثار على تقسيم زخارف سامراء النباتية المحفورة فى الجص إلى ثلاثة طرز، ولكنهم اختلفوا فى نظام الترتيب الزمنى لتلك الطرز، وقد بات من المتفق عليه حالياً ترتيبها كما يلى:

الطراز الأول: وهو استمرارٌ للطراز الزخرفى القديم الذى كان يسود العالم الإسلامى - بما فيه العراق- قبل إنشاء سامراء. ويمتاز بقرب عناصره من الطبيعة، التى تخرج من عروق طويلة تمتد فى انحناءات وحلزونات، وأهم هذه العناصر هى أوراق وعناقيد العنب، والعناصر الكأسية ذات الفجوات المعينة الشكل. كما تميز أيضاً بتجسيم العناصر فى تقعر أو تحدب، ووضوح أرضية الزخارف؛ التى كانت تتم بأسلوب الحفر العميق.

الطراز الثانى: فقد سار على نهج الطراز الأول، ولكن ابتعد- إلى حد ما- عن رسم العناصر قريبة من الطبيعة ومال إلى تهذيبها وتنسيقها، كما تضاءلت فى هذا الطراز الأرضيات وأصبحت مجرد خطوط تفصل بين العناصر الزخرفية، التى أصبحت ترسم بدورها مستقلة عن بعضها البعض بعد أن كانت ترتبط ببعضها بواسطة فروع نباتية صغيرة. وانصرف الفنان فى هذا الطراز عن التأنق فى رسمه، ومال إلى تبسيط العناصر الزخرفية. وربما كان حرص الخليفة المعتصم على ظهور عاصمته الجديدة - سامراء- إلى حيز الوجود، دور فيما طرأ على هذا الطراز الانتقالى حيث كان أقل نفقة وأوفر فى الوقت من الطراز الأول.

الطراز الثالث: وهو الطراز الذى استحدث فى مدينة سامراء، وقد تميزت العناصر فيه بالتحوير أو البعد الشديد عن الطبيعة، حتى بات من الصعب إدراك أصل العناصر النباتية =

فيه. كما لم تعد في هذا الطراز أرضية للزخارف. فأصبح السطح يزدان بخطوط متصلة بعضها ببعض دون أن يكون هناك فاصل بين عنصر وآخر. وقد أستخدم في هذا الطراز طريقة جديدة لم تكن معروفة من قبل، وهي التي تعرف بأسلوب الحفر المشطوف أو المائل Clant Cut، وذلك بدلاً من طريقة الحفر العميق التي كانت شائعة من قبل. وقد استعمل في عمل زخارف هذا الطراز قوالب Moulds. كانت تحفر فيها الزخارف. ثم يصب فيها الجص اللين، وترفع تلك الحشوات الجصية بعد تشكيلها في القالب، ثم تثبت على الجدران. وأغلب الظن أن الحاجة إلى الميل في الاقتصاد في الوقت والنفقة. هو الذي أدى إلى التفكير في استعمال هذا الأسلوب الآلي المبسط الذي ظهر في سامراء أيام خلافة المتوكل على الله.

راجع: محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص.ص ١٤٩-١٥١؛ فريد شافعي: زخارف وطرز سامراء، ص ٢-٧؛ عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، ص١٥٠.

٧٨- ويرى زكي محمد حسن، أن الزخارف كانت تكسو الأجزاء السفلية فقط من الجدران. انظر له: الفن الإسلامي في مصر، ص٦١.

٧٩- راجع: حسن محمد الهواري: المرجع السابق. ص ٣٠٢؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٥٤؛ صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤١.

٨٠- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٢٧.

81- Dimand, M. S., Arbic Woodcarvings of the Ninth Century, P. 136; Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 288.

وراجع : Grabar, Oleg., Architecture and Art, p. 110;
آصلان آبا، اوقطاي: فنون الترك وعمائرهم، ص ٦٩.

82- Dimand, M. S., Op. Cit., p. 137;

وانظر: محمود حلمي : نقاط من "مدخل إلى الفن الإسلامي، ص ٢٤؛ نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص ٦٩.

٨٣- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣١.

٨٤- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١. وانظر له: Le Tulunides, p. 289:
سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام. ص ٢٢٣؛
The Arts of Islam, Hayward. Gallery. p. 28.

٨٥- فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص ١٤؛ وراجع: محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الإسلامي، ص٢٦.

٨٦- المرجع نفسه: ص ١٣.

87- Damand, M. S., Op. Cit.. p. 136;

وراجع:
Hamedd, Abdul Azziz., The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style, pp. 83-84.

خاصة فيما ذكره عن ظهور هذا الأسلوب فى الحفر فى تحف السيتيين المعدنية.

88- Demand, M. S., Op. Cit., p. 137.

٨٩- راجع: محمود حلمى: المرجع السابق، ص ٢٤؛ نعمت إسماعيل علام: ص ٦٥.

٩٠- محمود حلمى: المرجع السابق، ص ٢٤.

٩١- هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، الجزء الأول، ص ١٩٤.

٩٢- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ٥٢، ١٣٨، ١٥٠، ٢٠٤.

٩٣- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ١٥٦.

٩٤- انظر: آصلان آبا، اوقطاى: المرجع السابق، ص٢٤؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٦٩؛ وراجع: ص(١٧٠).

٩٥- نقلاً عن: زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٢٢، ٢٣، وراجع له:
Le Tulunides, P. 289

٩٦- زكى محمد حسن: الفن الإسلامى فى مصر، ص ٢٣؛ Le Tulunides, p. 289.

٩٧- يذكر آصلان آبا، أننا لانستطيع أن نغفل أنشطة الترك الفنية، وأنه كان من مألوف الترك أينما رحلوا للفتح أو الاستقرار، أن يصحبوا معهم ثقافتهم وفنونهم الخاصة، وهكذا كانوا يغيرون وجه الأرض بالكامل ويطبعونه بطابعهم، وأنه من اليسير أن يلاحظ الإنسان استمرار الأساليب الفنية التركية على مر العصور، وعلى رقعة امتدت من منغوليا والتركستان الشرقية حتى الجزائر وبودابست ومن بلاد القوم حتى مصر. انظر له: المرجع السابق، ص١.

98- Hameed, Abdul Aziz., Op. Ci., p. 84.

99- Ibid., p. 84.

١٠٠- زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج٢، ص ٢٠٩.

101- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84

ومن الجدير بالذكر أن تاريخ هجرات الشعوب الآسيوية الرعوية فى أوربا تاريخ طويل، ومن أهم هذه القبائل التى توغلت فى أوربا هم السلت Celts أوكما ورد فى المراجع العربية باسم "الكلت". عنهم راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: أوربا العصور الوسطى، الجزء الأول، ص ٧٤؛ السيد الباز العرينى: تاريخ أوربا العصور الوسطى، ص ٨١؛ الحضارة والنظم الأوربية فى العصور الوسطى، القسم الأول، ص ٢، ٣.

وهؤلاء "السلت" هم الذين عرفهم الرومان باسم "الغاليين Gauls" وكانوا يحتلون فى أول الأمر الغابات الواقعة فى شمال أوربا حتى نهر الألب شرقاً، ثم قاموا بعد ذلك بحركة توسعية ضخمة هددوا فيها جمهورية روما الناشئة بالزوال، إذ تدفقوا عبْر جبال الألب فى

إيطاليا وعبْر نهر الراين وفي الأراضي التي عُرفت بعد ذلك باسمهم "غاليا"، كما غزوا الجزر البريطانية وبذلك أصبح "السلت" في القرون الخمسة السابقة للميلاد يحكمون بلاداً واسعة امتدت من جوف ألمانيا حتى البلقان والمحيط الأطلسي. ثم قام الجرمان بطرد "السلت" من الجهات الواقعة شرق الراين وذلك في الوقت الذى فتح فيه الرومان غاليا، ثم فتح الرومان بريطانيا في القرن الأول الميلادى، وبذلك لم يبق للسلت مأوى مستقل سوى أيرلندا. سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٧٤،٧٥.
وقد كان بسبب طرد الجرمان للسلت، أن مواطنهم أضحت في نطاق الامبراطورية الرومانية، فذابت شخصيتهم في شخصية روما. السيد الباز العريني: تاريخ أوربا العصور الوسطى،ص ٨١.
ولكن يبدو أن تأثير هؤلاء السلت استمر طويلاً في أوربا، بدليل أنه بعد ضعف الامبراطورية الرومانية وتداعيها في القرن الرابع والخامس الميلادى، وسيطرة الرومان على أكثر ممتلكاتها، حتى أضحت شمال غربي أوربا أرضاً جرمانية في أواخر القرن السادس الميلادى، نجد أنه لايزال هناك بقايا من الحضارة السلتية في اسكتلندة وويلز وأيرلندة وبريطانيا. راجع: السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوربية في العصور الوسطى، القسم الأول، ص٣.
وقد كانت لتلك الشعوب الرعوية الآسيوية التى نزحت إلى أوربا- السلت- فن خاص عرف بهم، وهو الفن السلتي
"Celtic Art" انظر" .Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84, Notes. 13-14.
وبالإضافة إلى ما سبق فهناك شعوب آسيوية أخرى كالسلاف أو الصقالبة والهنغاريين، الذين ظلوا يتوسعون حتى القرن العاشر الميلادى توسعاً مطرداً في أوربا نحو الغرب والجنوب. للاستزادة عنهم. راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص.ص ٦٠٨-٦١١.

١٠٢- راجع: Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84

١٠٣- المجريون أو الهنغاريون، هم شعوب آسيوية رعوية خشنة، ظهروا في أوربا بمنطقة جبال الأورال في القرن الثالث الميلادى. Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., Note. 19. p. 85، ثم ما لبثوا أن تحولوا تدريجياً عن طبيعتهم الرعوية الخشنة، نتيجة لاختلاطهم بشعوب أكثر رقياً، وذلك بعد أن استقروا في حوالي سنة ٨٦٠م بين نهرى الدون والدنيبر، حتى استقروا في أواخر القرن التاسع الميلادى في المنطقة التي تطابق حدود المجر الحالية تقريباً. انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦١٠، ٦١١.

104- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 84.

١٠٥- السلاف أو الصقالبة يرجعون في أصلهم إلى الجنس الآرى أو الهند- أوربي. والمعروف أنهم أخذوا في التوسع حتى القرن العاشر الميلادى توسعاً مطرداً في أوربا

نحو الغرب والجنوب. للاستزادة، انظر: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٦٠٨ وما بعدها.

106- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., pp. 84-85.

١٠٧- وفنون عصر الهجرات، هي فنون أوربية تمتد من حوالى القرن السادس إلى حوالى القرن العاشر الميلادى، وهى فنون الشعوب أو القبائل الهمجية- البربرية- التى غزت أوربا فى ذلك الوقت، وقضت على الحضارة الرومانية واستوطنت أجزاء مختلفة من أوربا ثم أخذت تعتنق المسيحية. محمد السيد غيطاس: محاضرات فى تاريخ الفن، كلية الآداب بسوهاج، ص ١٨- وكان سقوط الدولة الرومانية أو الامبراطورية الغربية فى سنة ٤٧٦م. راجع: سعيد عبد الفتاح عاشور: المرجع السابق، الجزء الأول، ص.ص ٩٢-٩٥؛ السيد الباز العرينى: الحضارة والنظم الأوربية فى العصور الوسطى، القسم الأول، ص١.

108- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

١٠٩- عن السلت وفنونهم. انظر: ص (   ).

110-Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

111-Ibid., p. 85.

١١٢- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، ص٨٧، (شكل ١٠٧).

113- Hameed, Abdul Aziz., Op. Cit., p. 85.

١١٤- رقم السجل: ٥٨٢٧.

١١٥- راجع: زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٥٥، (شكل ١٨٤)؛ كنوز الفاطميين، ص ٢٠٩.

١١٦- وموقع هذا المناخ فى شمالى العسكر والقطائع. أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٣. وللاستزادة عن موقع المناخ. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٥٩.

١١٧- المقريزى: المصدر نفسه، نفس الجزء، ص ٣٦١.

١١٨- سميت المدينة التى أنشأها جوهر "المنصورية" ولم تعرف باسم "القاهرة" إلا بعد أربعة أعوام، حين دخلها المعز لدين الله، كما سيفصل ذلك فيما بعد.

١١٩- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.

١٢٠- المصدر نفسه: نفس الجزء والصفحة.

١٢١- المصدر نفسه: نفس الجزء والصفحة.

١٢٢- ولكن يلاحظ أنه ورد أن المعز لما رأى القاهرة لم يعجبه موقعها، وقال لجوهر لم فاتك عمارة القاهرة بالساحل؟ كان ينبغى عمارتها بهذا الجبل، يعنى بذلك سطح الجرف الذى عرف فيما بعد باسم "الرصد". المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٣٧٧.

١٢٣- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣. ويشير "فولكف" إلى أن التخطيط المسبق للقاهرة أتاح لها شخصية ميزتها عن المدن العربية الأخرى، إذ أن شوارعها التى خطط منها جوهر سبعة شوارع، امتازت بالانتظام المعقول، وأن ذلك أمر يختلف عن

المدن السابقة التي تتقاطع شوارعها الضيقة الكثيرة مكونة شبكة متعرجة. فولكف، أولج: القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة (٩٦٩-١٩٦٩)، ترجمة أحمد صليحة، سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (١٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٥٠.

١٢٤- لينبول، ستانلي: سيرة القاهرة، ص ١٣٢.

١٢٥- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧، ٣٨٤.

١٢٦- فييت، جاستون: القاهرة مدينة الفن والتجارة. ص ٢٩.

١٢٧- راجع: ص (   ).

١٢٨- راجع: ص (   ).

١٢٩- محمد عبد الله عنان: مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية، ص ٢٠.

١٣٠- راجع: ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة، الجزء الرابع، ص. ص ٣٧-٥٢. وانظر: ص (   ) من البحث.

١٣١- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٧٧.

132-Creswell, K. A. C., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. Ikhshids and Fatimids (939-1171 A.D), Oxford, 1951, p. 21.

١٣٣- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧؛ زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٦٥. وللاستزادة عن تأثير مسميات منشآت الفاطميين بإفريقية في أسماء منشآتهم بالقاهرة. راجع: حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣١، ١٣٢.

134- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 21.

١٣٥- كريزويل: بحث بعنوان "قصة تأسيس القاهرة". القاهرة تاريخها، فنونها، آثارها، ترجمة عبد الرحمن فهمي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٢٩.

١٣٦- أحسن التقاسيم: ص ٢٣٦.

١٣٧- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢١.

١٣٨- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٧٧.

١٣٩- انظر له: معجم البلدان، الجزء الخامس، ص ٢٣٠؛ وانظر: كريزويل: المرجع السابق، ص٢٨.

١٤٠- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٦٣.

١٤١- كريزويل: المرجع السابق، ص ٢٥.

١٤٢- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.

١٤٣- كريزويل: المرجع السابق، ص ٢٩.

١٤٤- يذكر السيد عبد العزيز سالم، أنه عقب دخول الفاطميين إلى مصر واستقرارهم بها بثوا حضارتهم المغربية فيها، وأن منشآتهم الدينية والمدنية والحربية لايخلو أى أثر منها عن العناصر التي نقلوها من المهدية أو المنصورية. انظر له: بحث بعنوان "بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م. ص ٦٠٨.

١٤٥- راجع: سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق، ص ٣٧٠؛ وانظر: ص (٣٢٦).
١٤٦- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٠٨؛ وانظر: ص (٣٢٧).
١٤٧- انظر له: فتح العرب لمصر، الجزء الثاني، ص ٢٩٤.
١٤٨- المرجع نفسه: الجزء الأول، ص ٩٣.
١٤٩- دخل هذا الأمير إلى القاهرة في صحبة والده الخليفة المعز لدين الله سنة ٣٦٢هـ، ولما كان أميرنا هذا شاعراً مرهف الحس فقد افتتن بما كانت عليه القاهرة من حسن وبهاء، فانعكس ذلك على شعره الذى احتوى على العديد من الأوصاف الحضارية لمدينة القاهرة. ولم يعمر هذا الأمير الشاعر طويلاً حيث توفي سنة ٣٧٥هـ ولم يتجاوز الثامنة والثلاثين من عمره، ودفن في تربة الزعفران مع آبائه وأجداده. راجع: زياد محمد عبد العال جبالي: بحث بعنوان "حضارة القاهرة من خلال شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الحادى والعشرون، الجزء الأول، مارس ١٩٩٨م، ص ٨٣.
١٥٠- تحتاج الدراسات الآثارية إلى دراسة تفصيلية موسعة لما ورد في المصادر التاريخية والأدبية عن هذه القصور.
١٥١- مما ورد في هذه القصيدة.

وقاذفة بالماء في وَسْط بركة ... قد التحفتْ وحفاً من الشعر سَجْسَاً
إذا قذفت بالماء سلَّة مُنْصَلاً ... وعاد عليها ذلك النَّصْل هَودَجاً

انظر: زياد محمد عبد العال جبالي: المرجع السابق، ص ٨٦.
١٥٢- التخت هو المكان الذى يجلس عليه الملوك، يرتفع عليه الملك حتى لايساوى غيره من جلسائه. انظر: محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، ص ٤٢.
١٥٣- سفرنامة، ص ١٢٣.
١٥٤- انظر له: العمارة العربية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٦٤.
١٥٥- لم أقف في نص ناصر خسرو والخاص بوصف هذا القصر على ما يمكن أن استخلص منه أنه كان يتوسط ايواناته نافورات، أو أن جدرانه كانت مزدانة بالزخارف الجصية والبلاطات الخزفية والفسيفساء والأشرطة الخشبية المحفورة والمذهبة والملونة، والجدران المحاطة بالوزرات الرخامية. وإن كان ما ذكره "فريد شافعي" لايخرج عن الحقيقة والتي يؤكدها أوصاف أخرى لهذا القصر وردت في ثنايا بعض المصادر الأخرى، كما ورد عاليه، أو ما وصلنا من بقايا هذا القصر كالحشوات الخشبية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، والتي سبق الإشارة إليها.
١٥٦- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٢٨؛ وليم الصوري: الحروب الصليبية، الجزء الرابع، ص ٣٧؛ زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ج٣، ص٧٤؛ أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ٧.

١٥٧- راجع: المسبحى: الجزء الأربعون من أخبار مصر، الجزء الثانى، القسم الأدبى. تحقيق حسين نصار، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية. القاهرة. ١٩٨٤م. ص ٣٤. ومن أبيات هذه القصيدة:

وبها بركة تدافع فيها — موجها مصعدا وفيه حدور
ودساتيرها تجر عليها — ناكسات كأنها البلور
وتماثيل راقصات على الما — ء لها فيه رنة ونقير
وسدلاتها تخر على نقـ — ـش رخام كأنه الكافور
من سباع أمنت منهن بأس — فاغرات لم يخشين منها هرير
فإذا ما زأرن سروراً — وبعيد من الزئير السرور

١٥٨- راجع: زكى محمد حسن: المرجع السابق. ص ٧٦، ٧٧. ومن أبيات هذه القصيدة.

أنشأت فيها للعيون بدائعاً — دَقّت فأذهل حسنها من أبصرا
فمن الرخام مسيراً ومسهماً — ومنمنما ومدرهما ومدنرا
قد كان منظرها بهياً رائعاً — فجعلتها بالوشى أبهى منظراً
وسقيت من ذوب النضار سقوفها — حتى يكاد نضارها أن يقطرا
أبستها بيض الستور وحمرها — فأتت كزهر الورد أبيض أحمرا
لم يبق نوع صامت أو ناطق — إلا غدا فيه الجميع مصوراً

وذكر عن حدائقها:

لا تعدم الأبصار بين مروجها — ليثاً ولا ظبياً بوجرة أفعرا
أنِسَتْ نوافر وحشها لسباعها — فظباؤها لا تتقى أسد الشرى

١٥٩- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول. ص ٤٨٦، ٤٨٧.

١٦٠- راجع: ص (   ).

١٦١- راجع: مارسيه، ج: الفن الإسلامى، ص ١١٤: عفيف البهنسى: الفن الإسلامى. ص ٢٧٠، ٢٧١: المنجى النيفر: الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، الشركة التونسية للتوزيع، بدون، ص ١١٦، (لوحة ٤٦).

١٦٢- إدريس. الهادى روجى: الدولة الصنهاجية. الجزء الثانى، ص ٤٣٦، ٤٣٧.

١٦٣- عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق. ص ٦٥، (شكل ١٠١).

١٦٤- سفرنامه: ص ١١٣، ١١٤.

١٦٥- الخطط. الجزء الثانى، ص ٣١٨.

١٦٦- حسن الباشا: بنو المعلم. ص ١٢٢، ويعد الكتامى من أعظم المصورين المصريين فى العصر الفاطمى، وقد تتلمذ هذا الفنان على يد بنى المعلم الذين ذاع صيتهم فى عصر فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى/ ١٠م، ومن المرجح أن المصور الكتامى

عاش فى أواخر القرن الرابع الهجرى وأوائل القرن الخامس "١٠-١١م". المرجع نفسه: نفس الصفحة.

١٦٧- رقم سجلهما: ٢٩٥١، ٢٩٥٢.

١٦٨- راجع: Marçais, G., Op. Cit., pp. 116-117

١٦٩- راجع: عثمان الكعاك: مسلك القاهرة، ص ٣٨.

١٧٠- راجع: أحمد ممدوح حمدى وآخرون: معرض الفن الإسلامى فى مصر، ص ٢٥٩.

١٧١- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: التحف المصنوعة من العاج، ص ٦؛ السيد عبد العزيز سالم: تاريخ مدينة المرية الإسلامية، ص ١٢٥، ١٢٦.

١٧٢- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨٤.

١٧٣- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٨٦.

١٧٤- رقم السجل: ١٢٨٨٥.

١٧٥- راجع: حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٦٧.

١٧٦- رقم السجل: ١٢٨٨٣.

١٧٧- رقم السجل: ١٢٨٨٤.

١٧٨- رقم السجل: ١٢٨٨١.

١٧٩- رقم السجل: ١٢٨٨٢.

١٨٠- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧١.

181- Rice, D, S., A Drawing of the Fatimid Period, p. 31.

182- Grube, Ernst., Op. Cit., p. 195.

١٨٣- حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، ص ٨٠.

١٨٤- حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر، ص ٦٩.

١٨٥- حسن الباشا: المرجع السابق، ص٦٩؛ وانظر:

Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 120

١٨٦- زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس، ص ٢١، ٢٢، كنوز الفاطميين، ص ٦٩؛ فييت، جاستون: دليل موجز، ص ٧٨.

187- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 120;

وانظر: أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامى، ص ٧٢.

١٨٨- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٧٧.

189- Ettinghausen, R., Op. Cit., p. 121.

190- Ibid., p. 121.

191- Grube, Ernst., Op. Cit., p. 197.

192- Ibid., p. 121.

١٩٣- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣١٨؛ وانظر: حسن الباشا: بنو المعلم، ص ١٢٤. وبدأت المباراة بين هذين المصورين، حين أعلن المصور العراقى ابن عزيز

تحديه للمصور المصرى القصير، قائلا: "أنا أصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط". فقال القصير: "لكن أنا أصورها فإذا نظرها الناظر ظن أنها داخلة فى الحائط". وقد نجح كلاهما فى آداء عمله وذلك باستخدام مهارته فى استعمال الألوان. فصور ابن عزيز الراقصة بثوب أحمر في حنية مدهونة باللون الأصفر فبدت كأنها بارزة من الحنية. وصور القصير الراقصة بثوب أبيض فى حنية مدهونة بالأسود فبدت كأنها داخلة في الحنية. انظر: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣١٨.

١٩٤- لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١٣٠، ١٣١.

١٩٥- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣١٨.

١٩٦- ترجع إلى عهد الملك النورمندى روجر الثانى.

١٩٧- للاستزادة. راجع: Ettinghausen, R., Op. Cit., pp. 114-118.

١٩٨- كونل: المرجع السابق، ص ٥٢.

١٩٩- انظر: ص (   ).

٢٠٠- انظر: Rice, D, S., Op. Cit., pp. 34-39, Pl. III

٢٠١- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ١٩.

202- Rice, D, S., Op. Cit., p. 35.

203- Ibid., p. 34, Pl. IV.

204- Ibid., p. 34.

٢٠٥- انظر: ص (   ).

٢٠٦- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٠٥)؛ نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، (لوحة ١٢).

٢٠٧- زكى محمد حسن: التصوير فى والإسلام عند الفرس، ص ٢١.

٢٠٨- عفيف البهنسى: الفن الإسلامى، ص ٣٣١.

209- Rice, D. S., Op. Cit., p. 32.

210- Ibid., p. 32.

٢١١- راجع: محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق. ص ٣١.

212- Rice, D. S., Op. Cit., p. 32.

٢١٣- انظر: زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٨٥٣).

٢١٤- محمود إبراهيم حسين: المرجع السابق، ص ٣١، ٣٢.

٢١٥- عن دور الحروب الصليبية فى تنشيط الاحتكاك الحضارى بين الشرق الإسلامى والغرب المسيحى، وأثر ذلك على النواحى الفنية. خاصة فى العصر الأيوبى. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص.ص ٣٧٣-٣٩٩.

٢١٦- راجع: مصطفى عبد الله شيحة: دراسات فى العمارة والفنون القبطية، ص ١٤٦.

٢١٧- محمد السيد غيطاس: فن الأقباط فى الكنائس والأديرة، ص ٨٣.

٢١٨- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٢١٩- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ١٥٠
٢٢٠- المرجع نفسه: ص ٢٩٤.
٢٢١- المرجع نفسه: ص ٢٨٦، ٢٨٧.
٢٢٢- المرجع نفسه: ص ٢٨٨، لوحة ٥٦.
٢٢٣- المرجع نفسه: ص ٢٩٢. وإن كان يلاحظ فى نفس الوقت أن الوجوه فى الكنائس القبطية جاءت فى وضع مواجهة، بينما كانت فى وضعه ثلاثية الأرباع سواء فى التصاوير الفاطمية أو السامرائية.

المبحث الثانى:

٢٢٤- بلغ عرض هذه الأسوار كما سبقت الإشارة بحيث كان يمر عليها فارسان جنباً إلى جنب.
٢٢٥- بلغت أبراج جوهر فى هذه الأسوار ثمانية أبراج هى: بابان متلاصقان فى الجنوب هما بابا زويلة، وبابان فى الشمال هما باب الفتوح وباب النصر، وبابان فى الشرق هما باب البرقية وباب القراطين، وبابان فى الغرب هما باب الفرج وباب سعادة. راجع: المقريزى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص.ص ٣٨٠-٣٨٣؛ أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٢١.
٢٢٦- انظر: ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٦.
٢٢٧- عبد الرحمن فهمى: بحث بعنوان "أسوار القاهرة وأبوابها"، القاهرة، تاريخها، فنونها،آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٧٢.
٢٢٨- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨١.
٢٢٩- راجع: لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١٤٦؛

Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 162

230- Ibid., Vol., I. p. 216.

٢٣١- انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٣٨١.

232- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 162.

٢٣٣- للاستزادة، راجع: البلاذرى: فتوح البلدان، ص ١٧٧، وما بعدها.
٢٣٤- راجع: ياقوت الحموى: معجم البلدان، الجزء الثالث، ص ١٩٦.
٢٣٥- للاستزادة، راجع البلاذرى: المصدر السابق، ص ٢٠٠ وما بعدها.
٢٣٦- راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ١٦١.
٢٣٧- راجع: لينبول، ستانلى: المرجع السابق، ص ١٤٢.
٢٣٨- راجع: حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٤٩؛ عباس عبد الوهاب: الوحدة الفنية بين مصر وسوريا، ص ٢٧؛ أيمن فؤاد سيد: الدولة الفاطمية، ص ١٩٧؛

Aboseif, Doris., Islamic Architecture in Cairo an Introduction, The American University in Cairo, 1989, p. 172.

٢٣٩- عفيف البهنسي: المرجع السابق، ص ٢٧٥.
٢٤٠- كونل، إيرنست: الفن الإسلامي، ص ٤٥.
٢٤١- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ١٤٣.
٢٤٢- المرجع نفسه: ص ١٤٤.
٢٤٣- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل. ص ٣٣.
٢٤٤- لمزيد من التفاصيل عن هذه الأبواب . انظر:

Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 166-181;

عبد الرحمن فهمي: المرجع السابق، ص.ص ٤٧٢-٤٧٥؛ أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول. ص.ص ٢٤-٢٨؛ مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية في مصر. ص ٩٧؛ حسني محمد نويصر: المرجع السابق، ص.ص ١٦٣-١٦٥؛

Abdu, Abdallah Kamel Mosa., The Fatamid Architecture in Cairo, General Egyptian Book Organization, pp. 79-90.

٢٤٥- وهي تحمل شعار الشيعة، وتقرأ: لا إله إلا الله وحده لاشريك له،محمد رسول الله، على ولي الله"، ونقش سطر رابع أسفل الحشوة يقرأ : "صلوات الله عليهما، وعلى الأئمة من ذريتهما أجمعين". انظر: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٦، ح١ من نفس الصفحة.

٢٤٦- على الرغم من أن هذا العنصر لايؤدي غرضاً زخرفياً إلا أنه يصعب غض الطرف عنه، نظراً لأهميته في تفسير ظهور التأثيرات الفنية الوافدة، بوجه عام في أبواب بدر الجمالي.

247- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 208.
248- Ibid., p. 208.
249- Ibid., p. 209, Not. 1, p. 209.
٢٥٠- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية. المجلد الأول، ص ٢٠٠.
251- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 210.
252- Ibid., Vol. I. pp. 120-211.
253- Ibid., Vol. I, p. 211.
254- Ibid., Vol. I, p. 211.
255- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 211.
256- Ibid., Vol. I, p. 211.
257- Ibid., Vol. I. p. 211.
258- Ibid., Vol. I. p. 211.
259- Ibid., Vol. I. p. 211.
260- Ibid., Vol. I, p. 212.

٢٦١- وهى فى: (أ) كنيسة St. Anne فى القدس، والتى بنيت فى حوالى ١١٣٠م، (ب) كنيسة Holy Sepulchre والتى ربما اكتمل بناؤها فى ١١٤٩م، (جـ) وفى كنيسة فى Jebeil من النصف الأول من القرن الثانى عشر الميلادى، (د) وفى مدخل صهريج "سقاية" بالقدس من عهد الملك العادل أبى بكر، من سنة ٥٨٩هـ/١١٩٣م، (هـ) وفى مدخل مسجد ضريح علاء الدين بقونيه، المؤرخ بسنة ٦١٦هـ/١٢١٩-١٢٢٠م.. Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 212.

٢٦٢- وهى فى: (أ) المدخل الرئيسى بمسجد الظاهر بيبرس ٦٦٥هـ، (ب) وفى ضريح السلطان قلاوون ٦٨٣-٦٨٤هـ، (جـ) وفى مئذنة ضريح سلار وسنجر الجاولى سنة ٧٠٣هـ، (د) وفى خانقاة بيبرس الجاشنكير ٧٠٦-٧٠٩هـ.

Ibid., Vol. I, p. 213

263- Ibid., Vol. I. p. 212.

264- Ibid., Vol. I. p. 213.

265- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p 114.

266- Ibid., Vol. I, p. 115.

والنص الذى ذكره:

"Thanks to the three Christian architects From Urfa, who used it to decorate the shields on the Bab an - Nasr".

٢٦٧- عن ميافارقين، راجع: ياقوت الحموى: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص. ص ٢٣٥-٢٣٨.

268- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 215.

269- Creswell., Op. Cit.,Vol. I, p. 215.

270- Ibid., Vol. I, p. 215.

271- Ibid., Vol. I. p. 216.

272- Shafi'i, F., West Islamic Influences on Architecture in Egypt (before the Turkish Period), Bulletin of the Faculty of Arts, December, 1954, Vol. XVI, Part II, Cairo Universty Press, 1955, pp. 13-14.

273- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 13.

274- Abouseif, Doris., Op. Cit., p. 72.

275- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 13.

276- Ibid., p. 16.

٢٧٧- عبد الرحمن فهمى: المرجع السابق، ص٢٧٤؛ أحمد فكرى، المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٦، ٢٧.

٢٧٨- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٣٠؛ وانظر:

Marçais, G., Op. Cit., p. 33.

٢٧٩- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص١٣٥.

٢٨٠- نقلاً عن: عبد الرحمن فهمي: مذكرة بعنوان "روائع العمارة الفاطمية في مصر". كلية الآداب ، جامعة القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٢. وأود أن أسجل عدم استطاعتي الوصول لرأي فريد شافعي السابق، في أي من مراجعة التي اعتمدت عليها في الدراسة.

٢٨١- انظر: Irwin, R., Islamic Art, p. 218, fig. 184.

٢٨٢- ناصر خسرو: المصدر السابق، ص ١٠٥.

٢٨٣- يرى بعض الباحثين أن الكبش (الحمل) يرمز في علم الفلك إلى برج المريخ Mars أو القاهرة al- Qáhir، وهو الكوكب الطالع عندما أسست مدينة القاهرة رسمياً. انظر: Abousif, Doris, Op. Cit., p. 69. وللاستزادة، عن ارتباط كوكب المريخ- قاهر الفلك- باختيار اسم مدينة القاهرة. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص٣٧٧.

٢٨٤- ويلاحظ أنه استخدم أيضاً كلمة Coffers لتلك المناطق التي ما بين الكوابيل، وإن كان يرى أن رأس الحيوان هو رأس ثور Bull's Head

.Creswell, Op. Cit., Vol. I. p. 178

٢٨٥- للاستزادة، راجع: ربيع حامد خليفة: الفنون الزخرفية اليمنية، ص ١٣٢، ١٣٣؛ انظر: ص ( ) من البحث.

٢٨٦- المرجع نفسه، ص ١٢٩. وللاستزادة عن السقوف الخشبية اليمنية المنفذة بأسلوب المصندقات، راجع: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية اليمنية. ص.ص ١٤٣-١٤٦.

٢٨٧- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع نفسه: ص ٤٣، (لوحة ٧٥). وراجع ما ذكره عن احتواء مصندقات سقف جامع السيدة بنت أحمد الصليحي في مدينة جبلة (ق ٥هـ/١١م)، على الأشكال النجمية، ثمانية الأطراف. ص ١٤٥ من المرجع نفسه.

٢٨٨- ربيع حامد خليفة: المرجع السابق، ص ١٣٦. وانظر أيضاً، ص ١٣١ من نفس المرجع.

٢٨٩- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٧، ٢٨.

المبحث الثالث:

٢٩٠- راجع: محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية، ص ٥٣.

٢٩١- سبقت الإشارة إلى أن هذه البساطة لم تكن دليل قصور على العرب، أو ناتجة عن قلة الموارد المالية، بل هي نابعة من فكر الزهد والبعد عن متاع الدنيا، الذي كان سائداً لدى العرب في هذه الفترة.

٢٩٢- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية. المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٦٣.

٢٩٣- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٩.

٢٩٤- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث. ص ٣٨٢.

٢٩٥- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٧.

٢٩٦- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث. ص ٣٨٢.

٢٩٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٩٨.
٢٩٨- المرجع نفسه: نفس المجلد والصفحة.
٢٩٩- المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٦٠٠.
٣٠٠- تتمثل هذه الاراء: (أ) في أن عمرا نصب هذا المنبر، ثم رفعه بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب، وربما أعاده مرة أخرى بعد وفاة ابن الخطاب، (ب) أن عبد العزيز بن مروان هو الذى أمر بعمل هذا المنبر وليس عمرو (جـ) أنه نقل من إحدى كنائس مصر (د) أن ملك النوبة زكريا بن مرقيني أهداه إلى عبد الله بن سعد بن أبي سرح، وبعث معه نجارا من أهل دندرة اسمه "بقطر" وقام بتركيبه في الجامع (هـ) أن قرة بن شريك هو الذى نصب هذا المنبر، وأنه يعد ثاني منبر بعد منبر الرسول ﷺ. انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣، ٦٤؛ فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣١.
٣٠١- القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص ٣٨٣.
٣٠٢- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣٣.
٣٠٣- هو الصحابي أبو مسلم سالم بن عامر المرادي، أذن لعمر بن الخطاب، ثم سار إلى مصر مع عمرو بن العاص يؤذن له حتى افتتحت مصر، فكان أول المؤذنين بمصر، وكان الأذان في جامع عمرو له ولولده حتى انقرضوا. للاستزادة. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٧٠.
٣٠٤- عبد الله كامل موسى: تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي، دراسة معمارية زخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٤م، ص ٨١.
٣٠٥- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٣٠٦- المرجع نفسه: ص٧٣، ٧٤.
٣٠٧- المرجع نفسه: ص٧٤.
٣٠٨- المرجع نفسه، ص٧٤، ٧٥.
٣٠٩- المرجع نفسه: ص٨١.
٣١٠- المرجع نفسه: ص٦٩، ٧٣، ص٨٢.
٣١١- راجع: ابن عبد الحكم: المرجع السابق، ص١٣١؛ الكندي: المصدر السابق، ص ٣٨، ٣٩؛ ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٣؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٢٤٧، ٢٤٨.
٣١٢- انظر: زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٣٥؛ حسن الباشا، بحث بعنوان "جامع عمرو"، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٠٨؛ السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، نظرة عامة عن أصولها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون، ص ١٠.

٣١٣- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص٣٥، حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٠٨؛ السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١١؛ حسن عبد الوهاب: أهم التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٨؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٣.

٣١٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٣٧، ٦٣٨.

٣١٥- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٨٢.

٣١٦- المرجع نفسه: ص٨٢.

٣١٧- المرجع نفسه، ص٨٤.

٣١٨- يلاحظ أننا نعالج فقط في هذه الجزئية صوامع مسلمة في جامع عمرو، وليس معنى اتفاقها مع أبراج المعبد الوثني في دمشق، أن الشكل المربع للمآذن الإسلامية بوجه عام لابد حتما أن يكون مشتقا من هيئة أبراج ذلك المعبد.

٣١٩- شهد هذا الجامع قبل أعمال قرة فيه، عمارتين. أولاهما: كانت في عهد عبد العزيز بن مروان سنة ٧٩هـ، والثانية في عهد عبد الله بن عبد الملك بن مروان سنة ٨٩هـ. انظر: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٨.

٣٢٠- راجع: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣.

٣٢١- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤٠٩.

٣٢٢- الكندي: المصدر السابق، ص ٦٥؛ ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٣؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٨.

٣٢٣- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٤؛ المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٧.

٣٢٤- ابن إياس: المصدر السابق، الجزء الأول، القسم الأول، ص١١٠.

٣٢٥- محمود أحمد: جامع عمرو بن العاص في الفسطاط من الناحيتين التاريخية والأثرية، المطبعة الأميرية ببولاق ١٩٣٨م، ص٧.

٣٢٦- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٢، ٦٣؛ المقريزي: المصدر السابق، الجز الثاني، ص ٢٤٧؛ وانظر: إبراهيم محمد الجمل: بحث بعنوان "جامع عمرو بن العاص"، مساجد ومعاهد، سلسلة كتاب الشعب، العدد (٧٥)، مطابع الشعب، ١٩٦٠م، ص١٠.

٣٢٧- راجع: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٠.

٣٢٨- محمود أحمد: المرجع السابق، ص٧.

٣٢٩- أجريت في هذا الجامع قبل أعمال عبد الله بن طاهر عمارتان، أولاهما: على يدي صالح بن علي أول والي للعباسيين على مصر سنة ١٣٣هـ، وثانيتهما: على يدي الأمير موسى بن عيسى الهاشمي سنة ١٧٥هـ. راجع: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٩.

٣٣٠- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٤٩.

٣٣١- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٦٧.
٣٢٣- للاستزادة عن هذه الأعمال. راجع:
Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. pp. 180-194.
٣٣٣- محمد عد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين، ص ٢٤. ولكن يلاحظ أنه رغم اتفاق القاسم الأعظم من العلماء على نسبة الزخارف المحفورة على الخشب في جامع عمرو إلى أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ. فإن محمود أحمد يرى أنها ترجع إلى العصر الفاطمي في القرن السادس الهجرى. انظر له: المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٣. كما أن حسن عبد الوهاب وافقه على ما ذهب إليه بشأن عدم نسبة هذه الأعمال إلى ابن طاهر، غير أنه يرى نسبتها إلى نهاية القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع الهجرى. انظر له: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص٢٩.
٣٣٤- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٧.
٣٣٥- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموى، ص ٩٥، ٩٦.
٣٣٦- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٤١٧.
٣٣٧- حسن عبد الوهاب: أهم التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٧.
338- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 187.
٣٣٩- محمد عبد العزيز مزوق: المرجع السابق، ص ٢٤.
٣٤٠- كانت حلية البيضة والسهم مألوفة في الفن اليوناني القديم، ثم انتقلت إلى الفن الروماني ثم البيزنطي فالقبطي، وأخيرا في الفن الإسلامي. محمد عبد العزيز مزوق: المرجع السابق،ص ٨٨.
٣٤١- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٩٥.
٣٤٢- راجع: أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، ص.ص ٧٥-٧٧.
٣٤٣- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ١٩، ٢٠؛ للاستزادة. راجع:
Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 180, fig. 165.
٣٤٤- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٣٦٨، ٣٦٩؛ وانظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، المدخل،ص ٧٣، ٧٤.
٣٤٥- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٨٢. وهناك ثمة إشارة تفيد بأن "ظاهرة عمود الناصية الملتصق، وجدت أمثلة منه في نواصي دعامات جامع سامراء الكبير، وسرعان ما انتقلت إلى مصر، حيث توجد أمثلة منه في جامع عمرو ابن العاص، في الواجهات في فترة توسيع الجامع أيام الوالي عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م". صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي. ص٢٤٢. وهو قول لاشك بعيد عن الصواب إذ أن أعمال ابن طاهر في جامع عمرو، تسبق بحوالي عقدين جامع سامراء، الذى يرجع إلى ما بين سنتي ٢٣٤، ٢٣٧.

٣٤٦- راجع: Marçais, G. Op. Cit., p. 101.

٣٤٧- انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ٦٠؛ القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٣٨٤، ٣٨٥.

٣٤٨- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع. ص ٦٤.

٣٤٩- محمود أحمد: المرجع السابق، ص٥٨، ٥٩: وراجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، المدخل، ص٩٤، ٩٥؛ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٢٠.

٣٥٠- ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع. ص ٦٠.

٣٥١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق. المجلد الأول. ص ٦٢٠.

٣٥٢- ذكر ابن تغرى بردى وابن دقماق أن أحمد بن طولون شرع فى بناء جامعة سنة ٢٥٩هـ، وخالفهم فى ذلك الكندى الذى ذكر أنه ابتدأ فى بنائه سنة ٢٦٤هـ، وانتهى عنه فى سنة ٢٦٦هـ. راجع: محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولونى، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٧م، ص٢١.

٣٥٣- راجع النص كاملاً لدى، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٠، ٤١.

٣٥٤- انظر له: الخطط، الجزء الثانى، ص ٢٦٥.

٣٥٥- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٦٦.

٣٥٦- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٤. وعن زيادات الجامع الكبير بسوسة. انظر: كمال الدين سامح: العمارة فى صدر الإسلام، ص ١٥١.

357- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 355;

محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٣٣.

358- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 355.

٣٥٩- على محمود المليجى: بحث بعنوان "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية فى مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية. العدد (٣٤) العام الجامعى ١٩٩١-١٩٩٢م، ص ١١، لوحة ٩.

٣٦٠- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٧١.

361- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 341, Pl. 98b, fig. 202.

٣٦٢- راجع هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨٧؛ فريد شافعى: مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى، ص ٦٢.

٣٦٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين. ص١٥٧.

٣٦٤- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٢٦٧، ٢٦٨.

٣٦٥- راجع: صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: أثر العمارة العراقية فى العمارة المصرية فى العصر العباسى، ص ٢٤٤؛ على محمود المليجى: المرجع السابق، ص ٩.

366- Creswell., Op. Cit., p. 432.

٣٦٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٧٣؛ وانظر: محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٤٤.
٣٦٨- أحمد قاسم جمعة: أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب في العصر الإسلامي، ص ٢٠٢.
٣٦٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص٤٧٣.
370- Hassan., Zaky, M., Les Tulunides, p. 301.
٣٧١- صلاح حسين العبيدي وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٤.
372- Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 301.
٣٧٣- علي محمود المليجي: المرجع السابق، ص ٨، ٩.
٣٧٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤١١. وانظر: عادل شريف علام: بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية المتبادلة بين مصر والعراق في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بقنا، الجزء الثاني، العدد الخامس ١٩٩٥م، ص ٤٢٦.
٣٧٥- أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، ص ١٣٥.
٣٧٦- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٩٤؛ وانظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. II p. 348, Pl. 122.
٣٧٧- محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٦٠، ٦٣.
٣٧٨- المرجع نفسه: ص ٦٢، ٦٣؛ فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٩٤.
379- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 348.
٣٨٠- أحمد فكري: المرجع السابق، المدخل، ح١ ص١١٠، ح١ ص١٣١.
٣٨١- راجع: كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ١٣٦.
382- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 345-346.
383- Ibid., Vol. II., p. 347;
محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٥٩.
384- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 347.
٣٨٥- حسن عبد الوهاب: التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر، ص ٨٧.
٣٨٦- نقلاً عن: لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٨٨.
٣٨٧- وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، ص٤٤.
٣٨٨- سليم عادل عبد الحق: كنوز متحف دمشق الوطني، ص ٢٦، ٢٧.
٣٨٩- راجع: زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، ص ٧٢.
390- Hassan, Zaky, M., Op. Cit., p. 305;
وانظر: محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٤٧، ٤٨.
٣٩١- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤٨٧؛ حسن الباشا: بحث بعنوان: "جامع ابن طولون" القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٤٩، ٤٥٠.

٣٩٢- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ١٨. وانظر: زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص٦٨، ٦٩.
٣٩٣- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ٣٦، ٥٤، ٧١، ٨٧، ١٢٥، ١٢٦.
٣٩٤- المرجع نفسه: نفس الجزء ، ص ٣٦.
395- Flury, S., "Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun, Der Islam, Vierter Band, Strassburg, 1913, p. 432.
396- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 355-356.
397- Ibid., Vol. II, p. 356.
٣٩٨- بريجز: فن العمارة، ص ١٣٧.
399- Flury, S., Op. Cit., p. 428;
وانظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦١؛ زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٣، ٧٤.
400- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 345.
٤٠١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٥٧، ١٥٨، التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران، ص ١٦، زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥؛
Les Tulunides, pp. 305-306.
٤٠٢- راجع: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٧١.
403- Flury, S., Op. Cit., pp. 430-431, (Abb.8).
404- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 345.
٤٠٥- انظر: هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول، (الأشكال ٢٩٨-٣٠١).
٤٠٦- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، (الأشكال ٢٣٧-٢٣٩).
٤٠٧- انظر: المرجع هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق. (الشكلان ١١٥، ١٥٣).
٤٠٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الجزء، (الأشكال ١١٦-١١٨، ٢٢٠، ٢٢٨).
409- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 344.
٤١٠- زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٧.
٤١١- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ١٥٩.
412- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 344.
٤١٣- إبراهيم جمعة: دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ١٩٩. وقد سبقت الإشارة عند تناول مقاس النيل، أن "أحمد بن محمد الحاسب" هو مهندس عراقى وكل إليه عمل هذا المقياس. كما يرجح أنه هو الذى قام بعمل الكتابة فيه.
٤١٤- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٠٢.

٤١٥- راجع: فريد شافعي: مئذنة مسجد ابن طولون رأى في تكوينها المعماري، ص ١٦٨. ١٦٩؛ السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص.ص ١٥-١٧؛ أحمد فكري: المرجع السابق، المدخل، ص ١٦، على محمود المليجي: المرجع السابق، ص١١.

٤١٦- انظر: ابن دقماق: المصدر السابق، الجزء الرابع، ص ١٢٣.

٤١٧- راجع: المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٢٦٧.

٤١٨- سعاد ماهر: مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص١٤٥.

٤١٩- كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية في مصر، ص ١٩.

٤٢٠- البلوي: سيرة أحمد بن طولون، ص ١٨١، ١٨٢. كما نعته المقريزي أيضاً بـ "النصراني". انظر له: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٥.

٤٢١- لينبول، ستانلي: المرجع السابق، ص ٨٢.

٤٢٢- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٨؛ سيدة إسماعيل كاشف: أحمد بن طولون، ص ٢٤٧.

٤٢٣- راجع: Hassan, Zaky, M. Op. Cit., p. 296;
محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٢٧، ٣٧.

٤٢٤- راجع : فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٤٩٧.

٤٢٥- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، نفس المجلد، ص ٤٧٧.

٤٢٦- راجع: المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٤٧٥، ٤٧٦.

٤٢٧- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الأول، ص ٢٦٥.

٤٢٨- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٣؛ محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٢٨.

٤٢٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ١٥٧.

٤٣٠- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٤؛ كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٢١.

٤٣١- انظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٤.

٤٣٢- حسن عبد الوهاب: توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية، ص ٥٤٦.

٤٣٣- ربما كان ذلك لأن الأسرة الطولونية، تركية الأصل، ومن ثم اعتبر فنها في مصر فناً تركياً.

٤٣٤- انظر له: فنون الترك وعمائرهم، ص ٥٥.

٤٣٥- تناولت الدراسة بشيء من التفصيل، عند الحديث عن الزخارف الجصية على العمائر المدنية الطولونية، علاقة تلك الزخارف بسامراء من ناحية، وعلاقاتها بالفن التركي من ناحية أخرى.

٤٣٦- مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٢٢٦.

٤٣٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول. ص ٤٦٩؛ وللاستزادة، انظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 355.
438- Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 355-356.
٤٣٩- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ١٢٦.
٤٤٠- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٩. ٧٠.
٤٤١- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول. ص ١٨.
٤٤٢- أحمد فكري: المرجع السابق، المدخل، ص ١٢٩.
٤٤٣- المرجع نفسه: المدخل. ص ١٢٧، ١٢٨.
444- Creswell., Op. Cit., Vol. II, p. 356.
٤٤٥- انظر له: المرجع السابق. المجلد الأول، ص ٥١١، (الشكلان ٤١٥، ٤١٦).
٤٤٦- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص٥١١.
٤٤٧- انظر له: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ٢٣١.
٤٤٨- نفس المرجع والجزء، ص ١٩.
٤٤٩- انظر له: زخارف وطرز سامرا، ص ١.
٤٥٠- راجع: زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٠.
٤٥١- هرتسفلد، آرنست: المرجع السابق، الجزء الأول. ص ١٩٠.
452- Flury, S., Op. Cit., p. 429.
٤٥٣- سبقت الإشارة إلى ظهور عناصر أيضاً من الطرازين الثاني والثالث في زخارف هذا الدير.
٤٥٤- انظر له: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ١٩.
٤٥٥- المرجع نفسه: نفس الجزء والصفحة.
٤٥٦- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٧٤؛ وراجع: بتلر: فتح العرب لمصر، الجزء الأول، ص ٨٥؛ الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم، الألف كتاب الثاني، (العدد ١٣٠) . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٦٤.
٤٥٧- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص ٧٤.
٤٥٨- راجع: Flury, S., Op. Cit., p. 430.
٤٥٩- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦١٩.
٤٦٠- نصيبين: إحدى مدن بلاد الجزيرة، تقع على طريق القوافل بين الموصل والشام. انظر: ياقوت الحموي: المصدر السابق، الجزء الخامس، ص ٢٨٨.
٤٦١- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٧٦: Les Tulunides, pp. 306-307.
٤٦٢- يلاحظ أن هذا الجامع لم يعرف بهذا الاسم في عهد الخليفة المعز لدين الله، بل كان يعرف باسم "مصلى القاهرة" أو "جامع القاهرة". وهنالك ثمة اعتقاد بأن جامع المنصورية بشمال أفريقيا كان يعرف باسم "جامع الأزهر". وأن تسمية "جامع القاهرة" بـ"جامع

الأزهر" يعد تأثراً بمسمى جامع الفاطميين بالمنصورية. للاستزادة، راجع: ابن النعمان (القاضي): المجالس والمسايرات، ح٢ ص٣١١.
٤٦٣- المقريزي: المصدر السابق، الجزء الثاني ص ٢٧٣.
٤٦٤- حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٤٩.
465- Cerswell., The Muslim Architecture of Egypt., Vol. I. p. 290.
٤٦٦- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٤٩.
٤٦٧- لمزيد من التفصيل راجع:
Flury, S., Diee Ornamente der Hakim und Ashar-Moschee, Heidelberg, 1912, pp. 27-39; Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 53.
٤٦٨- انظر:
Creswell.., Early Muslim Architecture, Vol. II, fig. 180
٤٦٩- انظر: Ibid., Vol. II. fig. 243
٤٧٠- انظر:
Creswell, The Muslim Arslim Architecture of Egypt, Vol. I, fig. 22.
٤٧١- راجع:
Sladin, H., Manuel d'Art Musulman, 1. l'Architecture, Paris, 1907, p. 93
472- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 61-62.
٤٧٣- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ١٣٩.
474- Shafi'i, F., West Islamic Influences, pp. 3-4.
٤٧٥- كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٨٣.
476- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 3.
٤٧٧- حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٢.
٤٧٨- راجع: المقريزي: المصدر السابق، الجز الثاني، ص ٢٧٣؛ حسن عبد الوهاب: "الآثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية"، محاضرة ألقيت بالمجمع العلمي المصري في جلسة ٢٨ شعبان ١٣٧٥هـ/١٩ إبريل ١٩٥٦م، ص٢٥٨-٢٦٠.
٤٧٩- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٢.
480- Flury, S., Op. Cit., pp. 37-38.
٤٨١- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٦١، ٦٢.
٤٨٢- فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص ٢١؛ وانظر:
Abouseif, Doris, Op. Cit., p. 60.
٤٨٣- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. I, fig. 16.
484- Ibid., Vol. I. pp. 53-54.
485- Flury, S., Op. Cit., p. 32.

486- Ibid., p. 35.

487- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 50.

٤٨٨- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٢١.

٤٨٩- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٤٩٠- راجع: ص ( ).

٤٩١- فريد شافعي: الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموى، ص ٨٥.

٤٩٢- فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا، ص ٣١.

٤٩٣- راجع: Shafi'i, F., West Islamic Influences, pp. 2,5 ، زخارف وطرز سامراء، ص ٣٠، ٣١.

٤٩٤- سوف نتطرق إلى ذلك عند الدراسة التحليلية لهذا النوع من الخطوط.

٤٩٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٣.

٤٩٦- مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص ١٢٩.

٤٩٧- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص.ص ٢٣٠-٢٣٣.

٤٩٨- المرجع نفسه: ص ٢٣١.

٤٩٩- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٣.

٥٠٠- ليس معنى اعتقاد الباحث بتأثر الكتابات الكوفية المزهرة في الجامع الأزهر، بشمال أفريقيا والأندلس، أنه يقر أن أصل الخط الكوفي المزهر كان في غرب العالم الإسلامي.

٥٠١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٣٤.

٥٠٢- قام فلوري بتأريخ زخارف وكتابات جامع نايين بنهاية القرن الثالث الهجري/ بداية ق١٠م، وذلك اعتمادا على مقارنتها بكتابات شاهد قبر لمبارك المكي مؤرخ بعام ٢٤٣هـ. انظر:

Fuury., S., Le Dècor de Mosquèe de Nayin, pp. 233-234.

٥٠٣- راجع: Ibid., p. 234. وللاستزادة عن مميزات الكتابة الكوفية في الجامع الأزهر. انظر:

Flury, S., Le Dècor Èpigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria, Tome, XVII, Paris, 1936, pp. 366-368.

٥٠٤- انظر: مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٠٤؛ رايس، دافيد تالبوت: المرجع السابق، ص٥٣؛ زكي محمد حسن: الفن الإسلامي، ص (شكل ٤٣)؛ نعمت إسماعيل علام المرجع السابق، ص ٨٤.

٥٠٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٤، (شكل ٢٨).

506- Creswell., Op. Cit., Vol. I, p. 51.

٥٠٧- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص ٢٠١.

508- Flury, S., Die Ornament der Hakim und Ashar- Moschee, p. 27; Saladin, H., Op. Cit., p. 96.

وكان منهم أيضاً "فان برشم" و "هوتكور" و "مارسيه". انظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٥، ١٥٦.

٥٠٩- للاستزادة، انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 51-52؛ وراجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص١٥٦-١٥٧.

٥١٠- فريد شافعى: المرجع السابق، ص٢٠١.

511- Rivoira, G, T., Moslem Architecture, its Origins and Development, Translated From the Italian by Rushforth, G., Oxford University Press, 1918. p. 154.

512- Ibid., p. 154.

513- Ibid., p. 157.

٥١٤- المقريزى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص ٣١٨.

٥١٥- رقم السجل ٣٠٩٨.

٥١٦- وهى تتمثل فى الزخارف المتبقية فى كوشتى عقد المحراب، أما الطاقية المحارية الشكل، فهى لا تنتمى لنفس تاريخ هذه الزخارف المبكرة، وترجع إلى أواخر العصر الفاطمى. انظر:

Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 15.

٥١٧- نقلاً عن: فريد شافعى: زخارف وطرز سامرا، ص ٣٠.

518- Creswell., Op. Cit., Vol. I., PP. 15-18.

٥١٩- انظر له: المرجع السابق، ص ٣٢.

٥٢٠- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٧.

521- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 4-5.

٥٢٢- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٨.

٥٢٣- فريد شافعى: المرجع السابق، ص ٣١.

524- Marçais, G. Op. Cit., p. 107;

أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٣.

525- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 201-202;

السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص ١٨.

526- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 102; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7;

السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة، ج٢ ص ٣٩؛ كمال الدين سامح: العمارة فى صدر والإسلام، ص ١٨٢.

٥٢٧- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٨.

٥٢٨- انظر: Marçais, G., Op. Cit., pp. 73-74; Abusif, Doris., The Minarets of Cairo, Second Printing, The American University in

Cairo, 1987 p. 50 ؛ كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر، ص ٨٧:
حسني محمد نويصر: المرجع السابق، ص ١٨٩.
٥٢٩- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٦٧٣.
٥٣٠- المرجع نفسه: ص ٨٨، ٦٧٤.
٥٣١- راجع: السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية. ص ٨، ٩، وانظر ما أشار إليه من مراجع.
٥٣٢- عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص ٦٩٣.
٥٣٣- المرجع نفسه: ص ٧٠٦.
٥٣٤- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٩: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، ص ١٧٣.
٥٣٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٩؛ وانظر:
Creswell., Early Muslim Architectur, Vol. II. pp. 57-58, fig. 64.
٥٣٦- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩٣؛ وانظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. II, pp. 91-92, fig. 79
537- Marçais, G., Op. Cit., p. 100.
٥٣٨- فريد شافعي: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧١: وللاستزادة، انظر: السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٨، ٩.
٥٣٩- من الجدير بالذكر أنه وصلنا العديد من التحف الإسلامية المبكرة، وخاصة المعدنية منها، زينت بأشكال شرافات مسننة. راجع: نادية حسن أبو شال: المبخرة فى مصر الإسلامية، ص ٨٦.
540- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 102.
541- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. figs. 39, 44
٥٤٢- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٣.
٥٤٣- راجع: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٤٣؛ السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس، ص ٣٢٥، ٣٢٦: عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ١٦٩.
٥٤٤- أحمد فكرى: مسجد القيروان، ص ١٢٤.
٥٤٥- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ٢٨٥).
٥٤٦- كونل، آيرنست: المرجع السابق،ص ٤٩.
٥٤٧- أحمد فكرى: المرجع السابق، ص ١٣١، ١٣٢، (شكل ٦٥).
٥٤٨- جرابار، أولج: العمارة، ص ٤٧، وانظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. II, Pls. 28-29.
٥٤٩- فريد شافعي: المرجع السابق، ص ٢٢.
٥٥٠- ديماند، م.س: المرجع السابق، ص ١٠٧.

٥٥١- راجع: ص (   ).

٥٥٢- السيد عبد العزيز سالم: بحث بعنوان "من جديد حول التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية"، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثانى، دار الغرب اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٦٣٠.

٥٥٣- السيد عبد العزيز سالم: التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال العمارة والزخرفة، ص ٣٨٦.

554- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 70.

٥٥٥- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٧٩.

556- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 5, 7.

٥٥٧- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، ص ٢٠٣.

558- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7.

٥٥٩- السيد عبد العزيز سالم: تحف العاج الأندلسية، ص ٥٠، ٥١.

560- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 7.

٥٦١- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

٥٦٢- راجع: Marçais, G., Op. Cit., p. 54.

563- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 8.

564- Ibid., p. 8.

565- Creswell., Op. Cit., Vol. I., p. 290.

566- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 6.

567- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 83.

568- Ibid., Vol. I. p. 30.

569- Creswell., Op. Cit., Vol. II. p. 30

٥٧٠- عاصم محمد رزق: المرجع السابق، ص ٢٦.

٥٧١- المرجع نفسه: ح ٧٣، ص ٥٣.

٥٧٢- راجع:

Greswell., Early Muslim Architecture, Vol. II, p. 394

573- Flury, S., Op. Cit., pp. 19, 36-37, 40.

٥٧٤- فريد شافعى: العمارة العربية بمصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص٤٩٥؛ وانظر:

Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun. Bulletin of the Faculty of Arts. Vol. XV, Part, I. May 1953, Fouad I University, 1953, p.81.

٥٧٥- يلاحظ كما يرى "حسن محمد الهوارى" أن هناك شبها شديدا، بين هذا المحراب والمحراب المكتشف فى الدار الطولونية (لوحة ١٢١)، وذلك من حيث العناصر الكتابية

والزخرفية. وذلك بالإضافة إلى تفاصيل أخرى. فقد لوحظ على سبيل المثال أن الفنان ثقب بعض فروع الشجر في محراب الجامع الطولوني بثقوب مستديرة متجاورة، يبلغ عددها ستة يتوسطها ثقب سابع، ونجد نفس هذه الثقوب بين الكتابة والزخرفة في محراب الدار الطولونية،وإن كان عددها قد بلغ، أربعة، لضيق الشريط الفاصل بين الكتابة والزخرفة. وقد دعاه التشابه بين زخارف هذين المحرابين إلى القول إننا "نكاد نجزم أنهما من عمل مصنع واحد، أي أن المصنع الذى قام بزخرفة المحراب بالجامع الطولوني، هو الذى قام بزخرفة المحراب بالدار- الطولونية- المكتشفة، مع الاعتناء الزائد بمحراب الجامع أكثر من محراب الدار". انظر له: أقدم دار إسلامية في مصر، ص ٣٠٣، ٣٠٤. وإن كان في نفس الوقت رجح أن المحراب الذى بالجامع الطولوني، ليس من عهد إنشاء الجامع، بل أضيف اليه فيما بعد، ولكن بفترة قصيرة من الزمن لا تتجاوز العشرين عاماً. أى أن إضافته للجامع لم تتعد الدولة الطولونية،وأنه بذلك يؤرخ بأواخر القرن الثالث الهجرى/ ٩م. انظر له: المرجع نفسه: ص ٣٠٥، ٣٠٦.

576- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 78-91.

577- Ibid., p. 76.

٥٧٨- راجع: Shafi'i, F., West Islamic Influences. p. 9

579- Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab, p. 72

580- Shafi'i, F., West Islamic Influences. pp. 9-10.

وانظر: عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، ص ٢٣٨.

٥٨١- وللاستزادة. انظر:

Shafi'i, F., An Early Fatimid Mihrab, pp. 76-77.

٥٨٢- سعاد ماهر: مدينة أسوان وآثارها في العصر الإسلامي، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٢، ٢٣.

583- Creswel., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. p. 145.

٥٨٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٥٣.

585- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 141-142, Pl. 43c, fig. 69.

٥٨٦- راجع:

Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 59, fig. 40

٥٨٧- فريد شافعي: العمارة العربية الإسلامية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ص.ص ١٧٧- ١٧٩، وانظر له:

West Islamic Influences., p. 10

وعن قبتي القيروان والزيتونة. راجع: سليمان مصطفى زبيس: بحث بعنوان "القبة التونسية"، دراسات في الآثار الإسلامية، ص ٩٦. ١٠٠.

٥٨٨- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.

٥٨٩- فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ٥٦٣.
590- Creswell., The Muslime Architecture of Egypt, Vol. I, p. 137
Shafi'i, F.,Op. Cit., p.10;
حسن عبد الوهاب: الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة، ص ١٣٥.
٥٩١- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٥٣، ٥٥٥؛ وراجع :
Creswell., Op.Cit., Vol. I, p. 136
٥٩٢- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٣٥٥.
٥٩٣- انظر المرجع نفسه: نفس المجلد، ص ٥٦٧.
594- Creswell., Op. Cit., Vol. I, pp. 146, 155;
السيد عبد العزيز سالم: المآذن المصرية، ص ٢٠، ٢١. وعن مآذن أسوان الثلاث، راجع:
El- Hawary, Hassan, M., Trois Minarets Fatimides á le Frontiére Nubienne, Imprimerie de l'institut Français d' Archéologie Orientale, le Cair, 1953, pp.142-153.
٥٩٩- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق،المجلد الأول، ص.ص ٥٧٣-٥٧٥.
٥٩٦- راجع: جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: مساجد مصر العليا الباقية من الفتح العربي حتى نهاية العصر العثماني، دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، غيرمنشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٥م، ص.ص ٣٨٧-٣٩٤.
٥٩٧- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٨٧؛ جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: المرجع السابق، ص٣٨٩.
٥٩٨- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٢١.
599- El- Hawary, Hassan, M., Op. Cit., p. 143.
٦٠٠- حسين مؤنس: المساجد، ص ١٣٣.
6•1- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 94, Pl. 22.e
٦٠٢- صلاح حسين العبيدى وطلعت رشاد الياور: المرجع السابق، ص ٢٤٣.
6•3- El - Hawary, Hassan, M.,Op. Cit., p. 145;
وانظر: عبد الله كامل موسى: المرجع السابق، ص.ص ٧٠٩-٧١١.
٦٠٤- محمد محمود علي الجهيني وحجاجي إبراهيم: بحث بعنوان "عمارة تيمور لنك الدينية والجنائزية الباقية في سمرقند"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث، ١٩٩٤م، ص ١١٣.
٦٠٥- المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، ص ٢٨.
٦٠٦- راجع: Creswell, Op. Cit., Voll. II, p. 250, Pl. 59.c.
٦٠٧- انظر: Creswell, Op. Cit., Vol. II., pl. 35.b
٦٠٨- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٤٦.

٦٠٩- فريد شافعي: المرجع السابق. المجلد الأول. ص ٥٧٨. وليس من المستبعد أن يكـون ما على هذا الجزء من مدخل القصر، نوع من الزخرفة، انظر:
Creswell, Op. Cit., Vol. II. p. 44, fig. 31
610- El-Hawary, Hassan, M.. Op. Cit., p. 146.
٦١١- سيد حسن صدر الدين: المرجع السابق، ص ١٨١.
٦١٢- آصلان آبا. اوقطاى: المرجع السابق، ص ٣٨، ٣٩.
٦١٣- للاستزادة انظر:
Moline, Judi., Saljuq Minarts in Iran: Developments in the Decorative Scheme, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994. pp. 38-41; Miles, George, C., Inscription on the Minarets of Saveh, Iran, the American University in Cairo Press, 1965, pp. 164-174; Blair, Sheila, An Inscription from Barujird, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994, pp. 4-7;
وللاستزادة عن انتشار الزخرفة بالآجر في إيران بوجه عام. راجع: مارسيه، ج.: المرجع السابق، ص ١٠٤؛ رايس: المرجع السابق، ص٥٣؛ بومباتشي، اليسو: المرجع السابق، ص ٧؛ سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص ٤٢٠، ٤٢١.
٦١٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٧٨.
٦١٥- يلاحظ أن فريد شافعي كان من مؤيدى أنصار نسبة مئذنة المشهد البحرى إلى العصر العباسي، ويرى أن الكتابات المنفذة بالآجر في هذه المئذنة كانت أكثر الأدلة وجاهة لتعزيز هذا الرأى، بينما كانت الأدلة المعمارية التى ساقوها هى أضعف هذه الأدلة. انظر له: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٧٨. ولكن يلاحظ أن فريد شافعي أتى من العراق بمثل وحيد، ذكر أنه استخدام فيه هذا الأسلوب من الكتابة هو ماوجد على الجزء الأيمن من مدخل القصر بالرقة، الذي ينسب إلى الخليفة المعتصم (٢١٨-٢٢٧). انظر له: المرجع نفسه، نفس المجلد والصفحة. وبغض النظر عن احتمال عدم كون ماوجد على هذا الجزء من مدخل هذا القصر، يمثل كتابة، إذ ربما كانت نوعاً من الزخرفة الهندسية. راجع
Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. p. 44, fig. 31.
فمما لاشك فيه أن استعمال الآجر لتنفيذ الكتابات على وجه الخصوص، كان نادراً في العراق خلال القرن الثالث الهجرى، وأنه لم يكتب التوسع في هذا الأسلوب إلا في إيران خلال القرن الخامس الهجرى.
616- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt. Vol. I. pp. 152-53.
وعن النص الكتابى في مئذنة الطابية. انظر: جمال عبد الرؤوف عبد العزيز: المرجع السابق، ص ١٩.
617- Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 148-149

٦١٨- راجع:

Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 149, 173; Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 10-11.

٦١٩- من الجدير بالذكر أنه بداخل هذه المئذنة نصين كتابيين بالحبر الأحمر والأسود، أحدهما يحمل اسم "إسماعيل بن نزار الشيعى" وأخيه لأبويه علي وتاريخ العشر الأخير من شهر صفر سنة ٥٣٤هـ، والآخر يحمل اسم "الحاج مولاى عبد السلام بن عبد الله الحمامى"، ضامن حمام القاضى بمصر، ونفس التاريخ السابق. للاستزادة، راجع:

El- Hawary, Hassan,M., Op. Cit., pp. 149-150.

٦٢٠- انظر النص التأسيسى للجامع لدى، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٦٦.

٦٢١- انظر: جمال عبد الرؤوف: المرجعالسابق، ص ٥٥.

٦٢٢- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 153-155;

السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٢١.

٦٢٣- مصطفى عبد الله شيحة: الآثار الإسلامية فى مصر من الفتح العربى حتى نهاية العصر الأيوبى، ص ١٦٣.

٦٢٤- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية اليمنية، (لوحة ٧).

٦٢٥- راجع: المرجع نفسه: ص ٣٥.

٦٢٦- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق: ص٣٥.

٦٢٧- من الجدير بالذكر أن اليمن كانت خاضعة إلى حكم الأيوبيين فى مصر. راجع: عبد الناصر محمد حسن: الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ص ١١، ٣٠٩.

٦٢٨- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، (لوحة ١٧).

٦٢٩- المرجع نفسه: ص ٤٩.

٦٣٠- ربما يتضح من وصف مئذنة الجامع الكبير بزبيد أنها تختلف إلى حد كبير مع مئذنة جامع أبى الحجاج بالأقصر، ولكن بمضاهاة صورتى المئذنتين، يتضح ضيق الفوارق بينهما فى الشكل العام، وإن اختلفت فى التفاصيل.

٦٣١- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ٤٩.

٦٣٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.

٦٣٣- انظر: مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، (اللوحات٢، ٧، ١٢، ٣١، ٣٤أ، ب، ٤٦، ٥٨، ٦٣).

٦٣٤- انظر: المرجع نفسه: (اللوحات ٩، ١٧، ٢٧، ٤٩، ٥٦). ويلاحظ أن الشكل الثمانى هو أقرب الأشكال للاستدارة.

٦٣٥- وهو ما ورد فى النص التأسيسى للمشهد. انظر: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٨٩.

٦٣٦- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠؛ حسن عبد الوهاب: الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة، ص١٤١؛ وانظر:

Saladin, H., Op. Cit., p. 100; Abousif, Doris., Islamic Architecture in Cairo, p.67, The Minarets of Cairo, p. 59.

٦٣٧- فريد شافعى: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧٣، ١٧٤.

٦٣٨- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٧٠.

٦٣٩- أسس التصميم المعمارى: ص ٤٤٢.

640- Creswell., Op. Cit., Vol. I. 134

وراجع:

Sameh, Kamal El-Din., Stalactites in Muslim Architecture, The Bulletin of the Faculuty of Engineering, Cairo, University Press, 1945, p. 134.

641- Salem, Sahar, A., Commerce and One Faith, India and Egypt Influences, pp. 102-105.

٦٤٢- راجع: ص ( ).

٦٤٣- يوساب السريانى: الفن القبطى، ص ١٢٧،وانظر مقرنصات هذا "الأنبل" فى اللوحة الواردة بنفس الصفحة.

644- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 12.

٦٤٥- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٥٩، وانظر:

Creswell, Op. Cit., Vol. I. pp. 157-159

٦٤٦- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٠٧.

٦٤٧- ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، ص ١٠٧؛ وانظر: عبد العزيز حميد وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، ص ٨٢.

٦٤٨- راجع: نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٨٧، (شكل ٤٤).

٦٤٩- راجع:

Flury, S., Le Décor de Mosquée Nayin, p. 230; Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimiedes du Caire, p. 366.

٦٥٠- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٨٧: وانظر: فريد شافعى: العمارة العربية فى مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، (شكل ٤١٥).

٦٥١- انظر النص الكتابى فى هذا المحراب، لدى: حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص ٣٨.

٦٥٢- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 221-222.

٦٥٣- عاصم محمد رزق: المرجع السابق، ص ٤٦.

654- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 14.

٦٥٥- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٥؛ للاستزادة عن هذا الضريح. انظر:

Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 232-234.

656- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 14.

٦٥٧- انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. I. Pl. 118a.

٦٥٨- راجع: ديماند، م. س: المرجع السابق، ص ١٠٧.

٦٥٩- السيد عبد العزيز سالم: من جديد حول التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، ص ٦٣٠.

660- El-Hawary, Hassan, M. Op. Cit., p. 151.

٦٦١- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٥؛ السيد عبد العزيز سالم: الآثار الإسلامية فى دير سانت كاترين بطور سينا، ص ٣٧٢، ٣٧٣.

٦٦٢- راجع: السيد عبد العزيز سالم: قرطبة حاضرة الخلافة، الجزء الأول، ص ٣٩٩، التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب فى مجال فنون العمارة والزخرفة، ص ٣٩٧، بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، ح٥، ص ٦٠٩.

٦٦٣- انظر: فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، س، ٦١٩، (شكل ٤١٥).

664- Creswell., Op. Cit., Vol. I pp. 237-238, Pl. f.

٦٦٥- راجع: Ibid., Vol. I. p. 290; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 15.

666- Marçais, G., Op. Cit., p. 101; Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 240-295;
Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 15-16.

٦٦٧- انظر: محمد عبد العزيز مرزوق: قصة الفن الإسلامى، ص ١٢٥؛ سعاد ماهر: الفن القبطى، ص ١٢١، (اللوحتان أ، ب).

٦٦٨- راجع: عبد العزيز صالح: بحث بعنوان "الوحدانية فى مصر القديمة"،مجلة المجلة، العدد (٣١)، السنة الثالثة، يوليو ١٩٥٩م، ص١٧.

٦٦٩- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص٦٩، ٧٠.

٦٧٠- أحمد فكرى: مسجد الزيتونة، ص ٩٥، (شكل ٣).

٦٧١- راجع: سليمان مصطفى زبيس: بحث بعنوان "المحاريب فى العمارة الدينية بالمغرب الإسلامى"، المؤتمر الرابع للآثار فى البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار) ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥م، ص ٥٥٧.

672- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 7.

673- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.

674- Marçais, G., Op. Cit., p. 101.

٦٧٥- سعاد ماهر: مساجد مصر، الجزء الثاني، ص ١٢٤.
676- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
٦٧٧- راجع:
Marçais, G., Op. Cit., Pl. 1011 Creswell., Op. Cit., Vol.I. pp. 240-290; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.
٦٧٨- راجع: كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٩؛ السيد عبد العزيز سالم: من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية، ص ٦٣٠.
٦٧٩- راجع: Creswell, Op. Cit., Vol. I. pp. 242-243.
٦٨٠- راجع: Rivoira, G. T., Op. Cit., p. 178.
٦٨١- راجع: منى بدر: أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر، ص ٤٦.
٦٨٢- وهو رأي زكي محمد حسن: في الفنون الإسلامية، دار الآثار العربية، القاهرة ١٩٣٨م، ص ١٨، نقلاً عن: منى بدر: المرجع السابق،ص ١٨.
٦٨٣- راجع : Rivoira, G, T., Op. Cit., p. 178.
٦٨٤- راجع: منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.
٦٨٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص.ص ١٠٠-١٠١.
٦٨٦- انظر له: الفن الإسلامي: ص ٤٩.
٦٨٧- السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص ٦٣٠.
688- Marçais, G., Op. Cit., p. 101.
689- Shafi'i, F.,Op. Cit., p. 16.
٦٩٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٦١.
691- Abousif, Doris, Op. Cit., p. 73.
٦٩٢- محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، ص ٨٤.
٦٩٣- عفيف البهنسي: الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه، ص ٦٧.
٦٩٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦٢٢، ٦٢٣.
695- Creswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. pp. 35-36.
696- Ibid., Vol. I. p. 128, fig. 124, Pl. 26F.
٦٩٧- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦١٦، (شكل ٤١١).
٦٩٨- راجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ٦٤؛ وانظر: كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، (لوحة ١٦).
699- Creswell., The Muslim Architecture of Egypt. Vol. I. p. 242.
700- Ibid., Vol. I, pp. 242-243.
701- Rivoira, G. T., Op. Cit., p. 178.
702- Ibid., fig. 156.

٧٠٣- راجع: ص (   ).
٧٠٤- منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦.
٧٠٥- سفرنامة: ص ١٠٥.
٧٠٦- راجع: Irwin, R., Islamic Art, p. 218, fig. 184
٧٠٧- منى بدر: المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.
٧٠٨- المرجع نفسه: ج٢ ، ص ٤٧.
٧٠٩- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٢.
٧١٠- انظر: شريف يوسف: تاريخ فن العمارة العراقية في مختلف العصور، ص ٤١٩، ٤٣٩.
٧١١- عن ازدهار صناعة المحاريب القاشانية في مدينة قاشان بإيران خلال القرن السابع الهجري/ ١٣م. انظر: ديماند،م.س: المرجع السابق، ص.ص ١٩١-١٩٣.
٧١٢- زكي محمدحسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (شكل ١٤٨).
٧١٣- المرجع نفسه: (شكل ١٥٢).
٧١٤- منى بدر: المرجع السابق، ص ١٤٧.
٧١٥- المرجع نفسه، ص ١٤٧.
٧١٦- راجع : كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ١٠٠.
٧١٧- راجع: أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤، ١٦٥.
718- Creswell., Ibid., Vol. I. p. 248.
719- Ibid., Vol. I. p. 253.

٧٢٠- مارسيه: المرجع السابق، ص ١٢٢.
٧٢١- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.
٧٢٢- مارسيه: المرجع السابق، ص ١١٢.
723- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 251-253.
724- Ibid., Vol. I. p. 253.

٧٢٥- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٦٤.
٧٢٦- المرجع نفسه: نفس الجزء، ص ١٦٤، ١٦٥.
٧٢٧- انظر: أحمد فكري: جامع الزيتونة، ص ٨٥، (شكل ٩).
٧٢٨- وقد أفرد عنواناً بهذا المعنى: "Absence of Persian Influence"، انظر:
Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 290.
729- Ibid., Vol. I.p. 253.

وهو ما يتضح في عبارته التالية:
"So here again the old theory of Persian influence on Fatimid architecture has received another blow".
٧٣٠- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. I. pp. 251-252.
731- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 16.

٧٣٢- حسن عبد الوهاب: الآثار الإسلامية بين تونس والقاهرة، ص١٤٥.
733- Creswell., Op. Cit., Vol. I. p. 249.
٧٣٤- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٤٥. ١٤٦.
٧٣٥- سليمان مصطفى زبيس: المرجع السابق، ص.ص ٥٥٤-٥٥٦.
736- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 249.
٧٣٧- سوف أتناول هذا النوع من الخطوط بشكل مفصل في الدراسة التحليلية.
٧٣٨- انظر: Creswell., Op. Cit., Vol. Pl. 113e.
٧٣٩- انظر: Ibid., Vol. I. Pl. 120b.
٧٤٠- انظر: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 17
٧٤١- راجع: Creswell., Op. Cit., Vol. p. 254.
٧٤٢- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي، ص ١٤١؛ حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، الجزء الأول، ص٥١.
743- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 257; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 17.
744- Shafi'i, F., Ibid., pp. 17-18.
٧٤٥- ديماند، م .س: المرجع السابق، ص ١٠٧.
746- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 257.
٧٤٧- انظر: reswell., Early Muslim Architecture, Vol. II. Pl. 49 b.
748- Saladin, H., Op. Cit., p. 96.
٧٤٩- كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٧، ٤٨.
٧٥٠- انظر:
Cerswell., The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I. Pl. 114 a, b.
751- Ibid., Vol. I., Pl. 114 a.
752- Ibid., Vol. I. Pl. 121 b, c.
753- Ibid.,Vol. I. Pl. 96 d.
٧٥٤- راجع: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 18.
٧٥٥- ذكر أحمد فكرى أن جامع الصالح طلائع يعد أول جوامع القاهرة المعلقة. انظر له: المرجع السابق، ص ١١٢. ولكن هناك ثمة إشارة تفيد أن الخليفة الحاكم بأمر الله بنى في القاهرة ثلاثة مساجد معلقة. انظر: إدريس، الهادى، روجى: المرجع السابق، الجزء الثاني، ح ٥٧ ص ١٧. كما أن جامع الأقمر كان أيضاً من الجوامع المعلقة. انظر: حسن عبد الوهاب: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ٧٠.
٧٥٦- راجع: أحمد فكرى: المرجع السابق. الجزء الأول، ص ١١٢، ح ١ من نفس الصفحة.
٧٥٧- إدريس. الهادى روجى: المرجع السابق، الجزء الثانى، ص ١٧.
758- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 278;

كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٣٠، ٣١. هذا وقد وصفت سقيفة جامع الصالح طلائع بأنها المثل الوحيد في مصر. انظر: Shafi'i, F., Op. Cit., p. 18. ولكن يلاحظ أن المقريزي، حين وصف جامع القرافة ذكر أن لمقصورة هذا الجامع أربعة عشر باباً يتقدم كلاً منها قنطرة قوس على عمودي رخام، تشكل ثلاثة صفوف. انظر له: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص ٣١٨. مما يستشف منه أن تلك الأبواب كان يتقدم كل منها سقيفة.

٧٥٩- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ١٩٤.

٧٦٠- أحمد فكري: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٤٤.

761- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 277; Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

762- Creswell., Op. Cit., Vol. p. 277.

٧٦٣- محمود وصفي: بحث بعنوان "مسجد الصالح طلائع - ٥٥٥هـ/١١٦٠م"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١٢)، السنة (٢٣)، إبريل ١٩٦٥م، ص٢٠.

٧٦٤- كونل، آيرنست: المرجع السابق، ص ٤٩، ٥٠؛ وانظر: مورينو، مانويل جوميث: المرجع السابق، ص ٢٣٠.

765- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

٧٦٦- يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بأحد النوافذ الجصية المفرغة الأصلية من هذا الجامع. رقم سجلها: ٢٣٨٨.

767- Shafi'i, F., Op. Cit., pp. 19-20; Creswell., Op. Cit., Vol. p. 285.

٧٦٨- من الجدير بالذكر أن التأثيرات المغربية لازمت العمائر على طول العصر الفاطمي، وبدأت هذه التأثيرات على صورة موجة قوية في بداية العصر الفاطمي، وقد ظهرت آثارها جلية في جامعي الأزهر والحاكم. وبقيت آثار ورواسب منها فترة من الزمن، وربما دُعمت بموجات أخرى من التأثيرات ولكنها كانت ضعيفة. إلى أن وصلت الموجة القوية التالية في حوالي منتصف القرن السادس الهجري/ ١٢م. فظهرت آثارها جلية في جامع الصالح طلائع. انظر: فريد شافعي: مئذنة مسجد ابن طولون، ص ١٧٥، ١٧٦.

769- Shafi'i, F., Op. Cit., p. 20.

٧٧٠- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٦.

٧٧١- نقلت واجهة هذه الخزانة إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم سجل ٦٧٢. للاستزادة عنها. انظر: زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٢٣؛ عبد الرؤوف يوسف: الخشب والعاج، ص ٣٦٣.

772-Abousif, Doris, Op. Cit., p. 76.

الفصل الثالث

دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية

فى ضوء بعض أبعاد للتأثيرات الفنية الوافدة

المبحث الأول : الزخارف النباتية

المبحث الثانى: الزخارف الهندسية

المبحث الثالث: الزخارف الآدمية والحيوانية

المبحث الرابع: الزخارف الكتابية

المبحــــث الأول:

الزخارف النباتية:

كانت الزخارف النباتية من أهم أنواع الزخارف التي استخدمت في فنون الحضارات السابقة على الإسلام. ولكن تعاظم دور هذه الزخارف في الفن الإسلامي تعاظماً غير مسبوق، وذلك لاعتبارات يتصل بعضها بالموقف الديني، ويتصل بعضها الآخر بملاءمة تلك الزخارف للذوق العربي[1].

وإذا كانت الدراسة لايعنيها الوقوف على البعد الديني في صياغة وتشكيل الفن الإسلامي بوجه عام والزخارف النباتية على وجه الخصوص، فمما ينبغي ملاحظته أن الدين الإسلامي قد نزل في بلاد الحجاز، ومن ثم وضعت بتلك البلاد الأسس والخطوات الأولى نحو الملاءمة بين الدين والفن[2]. وعليه فإن العرب حين استقروا في البلدان التي شهدت فتوحهم- ومنها مصر- حملوا بين جنباتهم، الأسس الفكرية التي أسهمت في صياغة الفن الإسلامي في بداية تكوينه.

ولكن يبدو أن العرب لم يحملوا معهم، فيما يتعلق بالزخارف النباتية، فكراً معنوياً فحسب، بل أسهموا أيضاً بدور مادي في هذا المجال. وقد أكدت الحفائر الأثرية التي أجريت في بعض المواقع العربية القديمة، على اهتمام العرب بالزراعة بوجه عام، وزراعة الأشجار منها على وجه الخصوص، فقد عُثر في حفائر قرية "الفاو" على مئات من الدوائر الجصية التي كانت تستخدم كأحواض للشجر، ومن الجدير بالذكر أن نفس هذا النمط وجد أيضاً في حفرية "حجر بن حميد" باليمن[3].

وإذا كان من الثابت صلة أكثر الزخارف النباتية التي أقبل المسلمون على استعمالها بالفنين البيزنطي والساساني[4]، فقد وصلنا العديد من الأدلة المادية التي تؤكد استخدام العرب قديماً لكثير من العناصر النباتية التي شاع استخدامها فيما بعد في الفن الإسلامي، ونذكر من ذلك على سبيل المثال، أوراق العنب وعناقيده، تلك الزخارف التي استخدمت في الفن العربي باليمن، حتى صارت من أهم خصائصه الفنية[5].

وتعد شجرة النخيل من بين أنواع الزخارف النباتية التي مثلت في الفن الإسلامي[6]، ووصلتنا على بعض النماذج الفنية في مصر كالخزف (لوحة ٤١)، والطنافس (شكل ٤١٦)، وشواهد القبور[7]، كما وصلنا عديد من أشكال الأشجار المحورة (الأشكال ٣١٦جـ، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤١٨، ٥٢٩، لوحة ١١٠)، التي لايستبعد أن تكون تحويراً لأشجار النخيل.

ومما لاشك فيه أن النخيل كان في مقدمة المزروعات العربية، ووصلنا منفذاً على العديد من الفنون العربية القديمة[8]، وذلك باعتباره من نباتات البيئة العربية، ثم زادت العناية والاهتمام بتمثيله بعد ذلك نظراً لذكره في القرآن الكريم[9].

ولعل أهمية شجرة النخيل بالنسبة للعرب تتضح في تبجيلهم إياها حتى أن ثروة الرجل كانت تقاس لديهم بما يملك من إبل ونخيل. وقد بلغت مكانة تلك الشجرة لدى العرب أنه كان يستشهد بحديث يحث فيه الرسول ﷺ على تبجيل النخلة لأنها "من طينة آدم". وسواء كان هذا الحديث صحيحاً أو منحولاً فهو يشير إلى الفكرة التي كانت سائدة

لدى العرب عن أهمية هذه الشجرة[١٠].

كما تتضح مدى صلة العربى بالنخلة أينما ذهب،واعتبار أن بلاد العرب هى موطنها، فى أبيات شعر نظمها عبد الرحمن بن معاوية، حينما رأى فى رصافته بقرطبة نخلة. فانشد[١١]:

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة	تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلدت شبيهى فى التغرب والنوى	وطول اكتئابى عن بنى وعن أهلى
نشأت بأرض أنت فيها غريبة	فمثلك فى الإقصاء والمنتأى مثلى

وليس أدل من البعد العربى روحاً وفناً فى تمثيل أشجار النخيل فى الفن الإسلامى، أنه لوحظ على سبيل المثال أن شجرة النخيل التى مثلت فى زخارف قبة الصخرة[١٢]، جاءت بهيئة تجريدية محورة تتشابه فى أسلوبها مع شجرة نخيل زخرفت مبخرة من الحجر عُثر عليها فى حفائر قرية الفاو[١٣].

ولعل فيما تمتعت به الزخارف النباتية الإسلامية من تجريدة وبعد عن تمثيل الواقع صلة أيضاً بالزخارف النباتية المجردة فى الفن العربى قبل الإسلام.

ويتضح البعد العربى بوجه خاص فى أكثر إبداعات الفن الإسلامى خصوصية، الا وهو الزخارف النباتية التى اصطلح على تسميتها بالتوريق أو "الأرابسك" وقبل أن نتناول البعد العربى فى ذلك النوع من الزخرفة، يجدر بنا أن نشير إلى مراحل ظهورها وتطورها.

وقد اختلفت آراء العلماء والباحثين فى تحديد بداية تاريخ هذا النوع من الزخرفة، فهناك اتجاه يرى أن المحاولة الأولى لإنشاء هذه الزخرفة، قد تمثلت فى فسيفساء قبة الصخرة، وهى إن لم تصل إلى حدود التوريق المجرد، إلا أن انتماءها للواقع قد أصبح ضعيفاً[١٤] كما تمثلت تلك الزخرفة أيضاً فى قصر الحير الغربى، رغم استيحائها من عناصر ساسانية ورومانية[١٥]. وهناك ثمة اعتقاد بأن الزخارف النباتية المحفورة فى الخشب فى جامع عمرو بن العاص- من أعمال عبد الله بن طاهر سنة ٢١٢هـ- (شكل ٤٧٩)، تعد تعبيراً عن الخيال الزخرفى العربى الذى يظهر بوضوح فى الأفرع النباتية التى لابداية ولانهاية لها، وغير ذلك من السمات التىتميز بها التوريق العربى، كالامتداد فى حركات دائمة غير مستقرة، ومحاولة شغل الفراغ بالزخارف، وذلك بالإضافة إلى تكرار العنصر الزخرفى[١٦].

ولكن يبدو أن القاسم الأعظم من العلماء والباحثين قد استقروا على أن زخرفة "الأرابسك" ولدت فى سامراء[١٧]، وانتقلت منها إلى مصر فى العصر الطولونى. ثم تطورت إبان العصر الفاطمى حتى بلغت قمة نضجها منذ القرن السابع الهجرى/ ١٣م[١٨].

وعلى الرغم من ذلك فإن هناك اتجاهاً يرفض القول بأن ظهور زخرفة "الأرابسك" كانت فى سامراء خلال القرن الثالث الهجرى/ ٩م، ويرى أن تلك الزخرفة ترجع إلى الحجاز فى منتصف القرن الثانى الهجرى/ ٨م، مدعماً رأيه هذا بنماذج من تلك الزخرفة وجدت محفورة على بعض الأعمدة الرخامية التى لازالت قائمة حتى اليوم فى الحرم المكى ويعود تاريخها إلى سنة ١٦٧هـ فى عهد الخليفة العباسى المهدى (١٥٨-١٦٩هـ)[١٩].

وأياً كان تاريخ وموطن ظهور "الأرابسك"، فما يعنينا في هذا المقام هو التأكيد على البعد العربي في ابتكار هذا النوع من الزخرفة. إذ من المرجح أن خصائص البيئة العربية، كانت محركاً أساسياً نحو خلق تلك الزخرفة، التي تميزت من ناحية بالتكرار، فرُبط بين ذلك وبين البيئة العربية التي كانت إما صحراوية أو زراعية، يتكرر فيها منظر الصحراء ومراحل الزراعة من حرث للأرض ورمي للحب وحصاد، هكذا في نمط دوار، أوجد في العربي وورثة عادة التكرار، التي تمثلت في الأعمال الفنية؛ في اختيار الفنان لعنصر زخرفي واحد يملأ به مساحة كبيرة بتكراره عدة مرات. كما تميزت تلك الزخرفة من ناحية أخرى بالدوائر واللفائف، التي فُسرت بأنها انعكاس للوديان والممرات التي لايعرف سرها إلا العربي أو المسلم في البيئة الصحراوية[٢٠].

ومن ناحية أخرى فقد رُبط أيضاً بين التكرار في زخرفة "الأرابسك" وبين رتابة إيقاع الحياة في بلاد العرب، وخاصة رتابة إيقاع الشعر في قصيدته العمودية، وهي نفس الرتابة التيظهرت في التلحين والنغم في الموسيقى العربية،وكأن "الأرابسك " برتابته وتحوير صورة قصيدة شعر أو قطعة موسيقى عربية،نقلت لتنفذ في الفنون الإسلامية[٢١].

ومما لاشك فيه أن ما تمتع به العربي من خصائص بيئية وإمكانات شخصية لم تتوافر لغيره، جعلت الفنان العربي ينفرد بين رجال الفن من الشعوب الأخرى "بخياله الهندسي الذي ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها، ويختطف الأزهار والأوراق والأغصان فيحولها إلى خطوط ومنحنيات، تتكرر وتتعاقب وتتبادل وتمتد إلى مالا نهاية، حتى لايكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها"[٢٢].

وجملة القول إننا لا نستطيع أن ننكر دور العرب لا مادياً ولا معنوياً فيما أصابته الزخارف النباتية من ازدهار في الفن الإسلامي.

المبحـــث الثـــانـي:

ثانياً: الزخارف الهندسية:

استخدمت الزخارف الهندسية فى مختلف فنـون الحضـارات القديمـة، وإن كـان يستدل مما وصلنا منها فى العصر الرومانى، على محدودية استعمالها من ناحية، وفقر خيال تصميماتها من ناحية أخرى.بينما تُوسّع فى استعمالها فى العصر الإسلامى، وبلغت فيه درجة عالية من التطور والكمال[٢٣].

ومما لاشك فيه أن الأسباب التى دفعت إلى ازدهار الزخارف النباتية فـى الفـن الإسـلامى. هـى نفسها التـى كـانت المحرك الأساسـى نحـو ازدهـار وتطـور الزخـارف الهندسية،ونعنى بذلك بما يُعتقد بكراهية الإسلام للتصوير، مما أدى إلى انصراف الفنانين المسلمين إلى ميادين أخرى، تخلو من القيود، ويجدون فيها حريـة لإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم[٢٤]، وربما كان المحرك الآخر لذلك هو أسباب تتعلق بإمكانات العرب وما تمتعوا به من خيال خصب[٢٥]. وأياً كانت تلك الأسباب فـإن مـا احتلته الزخارف الهندسية من مكانة خاصة فـى الفن الإسلامى، إنما يعكس ميلاً واضحاً إليها لـدى العرب والمسلمين[٢٦].

وبعيداً عما أسهم به الخيال العربى من دور فى ازدهار الزخارف الهندسية فـى الفن الإسلامى، فإن الزخارف الهندسية كانت معروفة الاستعمال فـى الفنـون العربيـة القديمـة. ووصلنا أشكال مختلفة كالمثلثات والمربعات المتراكبة والدوائر المتكسرة أو الدوائر الهلالية. وهى زخارف قد استمرت فى الفن الإسلامى، وتطورت على يديه تطوراً ملحوظاً[٢٧].

وتعد أشكال الأهلة والنجوم التى شاع استعمالها بين الزخارف الهندسية فـى الفن الإسلامى، أكثر الأشكال الهندسية ارتباطاً بالفن والفكر العربى، كما سيتضح فيما بعد.

وفيما يتعلق بأشكال الأهلة، فقد وصلتنا منفذة على العديـد مـن شـواهد القبـور المصريـة، منهاشاهدان محفوظـان بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقـاهرة[٢٨] مؤرخـان بسـنة ٢٠٠هـ[٢٩]،وشاهدان آخران محفوظان بمتحف كلية الآداب بسوهاج، أحدهمـا مؤرخ بسنة ٢١١هـ[٣٠]، والآخر ينسب إلى الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الهجريين/٩-١٠م[٣١].

وقد شاعت أشكال الأهلة بوجه خاص بمصر خلال العصر الفاطمى، فوصلنا كثير مـن التحف التـى جـاءت علـى هيئـة أهلـة، منـها دلايـة محفوظـة بمتحـف الفـن الإسـلامى بالقاهرة[٣٢]، ومشبك صدر محفوظ بنفس المتحف[٣٣]، وتحفة من البلور الصخرى تحمل اسم الخليفة الفاطمى "الظاهر لإعزاز دين الله"[٣٤]، كما جاءت أشكال الأهلـة منفذة علـى قنينـة عطر مـن البلـور الصخرى،محفوظـة فـى متحـف الفن الإسلامى بالقـاهرة[٣٥]، بالإضافـة إلى ذلـك الهـلال الـذى وصلنا يتوج أعلى منتصف عقد محراب الأفضـل بالجـامع الطولـنى (لوحة١٧٠).

ومن ناحية أخرى فقد أشارت بعض المصادر التاريخية فى عديد من المواضع إلى ما يؤكد حرص الفاطميين على استخدام أشكال تلك الأهلة، ومن ذلك ما ورد عـن استعمالها لتزيين الشمسة التى كان يعملها الخلفاء الفـاطميون للكعبـة[٣٦]،ووضعها علـى رؤوس الرمـاح التى تحمل رايات الفاطميين[٣٧]، كما ورد ما يفيد أن من بين ممتلكاتهم، قطعة ياقوت أحمر

على شكل هلال، كانت تعرف باسم "الحافر"، وتوضع في وجه فرس الخليفة عند ركوبه في الموكب[٣٨].

ولم يكن المسلمون أول من استخدم أشكال الأهلة في فنونهم، فقد استعملها الساسانيون في تيجان ملوكهم[٣٩]، كما وصلنا قرط من الفن القبطي على شكل هلال[٤٠]. واستخدمت الأهلة في الحبشة لتزيين بعض ملابسهم، ومن الجدير بالذكر أن الهلال كان رمزاً لإله الحرب (مهرم) في الحبشة[٤١].

ومما لوحظ أنه غالباً ما كان يُرد استخدام الأهلة في الفن الإسلامي، -خاصة الفاطمي منه- إلى هيئة التاج الساساني[٤٢]، أي أنها متأثرة بالفن الساساني. ولكن الباحث يميل إلى الاعتقاد بأن توسع المسلمين في استخدام الأهلة، إنما يرجع إلى بعد عربي إسلامي، سواء على المستوى المادي أو المعنوي.

فقد كانت الأهلة شائعة الاستعمال قديماً لدى العرب، حيث كانت مستعملة في نقود عرب اليمن، بل وكان الهلال يرمز لديهم إلى الدين[٤٣]، كما وصلنا ما يفيد أنه كان أمام قصر أحد ملوك اليمن حائط فيه بلاطة عليها صورة للشمس وهلال[٤٤]. ومن ناحية أخرى فإن بعض حلي نساء الحضر وتدمر وغيرها من بلاد الهلال الخصيب كانت على هيئة أهلة[٤٥].

وبالإضافة إلى ما تقدم فيؤكد بعض العلماء أن الأهلة كانت عنصراً زخرفياً عربياً قديم الاستخدام، وأن العرب استخدموه قديماً في فنونهم الزخرفية، ومما يؤكد ذلك ما عُثر عليه في حفائر "قرية الفاو" من لقى استخدام في تزيينها الهلال كعنصر زخرفي بارز[٤٦].

وليس أدل على ترجيح البعد العربي في استخدام الأهلة في الفن الإسلامي، أن بعض التحف التي عُثر عليها في حفائر "قرية الفاو" عليها زخرفة لهلال وشجرة نخيل، وهما عنصران استخدما في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة، بل ولوحظ- كما سبقت الإشارة- أن أسلوب تنفيذ النخلة في تحفة "الفاو" يتشابه مع أسلوبه في زخارف فسيفساء قبة الصخرة[٤٧].

وإذا كانت الأدلة المادية تؤكد استعمال أشكال الأهلة في الفنون العربية القديمة، فمما لاشك فيه أن البعد المعنوي أو المفهوم الرمزي للأهلة، لدى المسلمين، قد أسهم بدور كبير في شيوع استخدام الأهلة في الفن الإسلامي[٤٨]، وربما يستدل على ذلك في قوله عز وجل: {يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج}[٤٩]. وربما كان من هذا المنطق حرص الخليفة عمر بن الخطاب أن يعلق بالكعبة أشكال أهلة، إذ ورد ما يفيد أنه بعد فتح المدائن، أرسل من هناك إلى الخليفة عمر "هلالان" فبعث بهما الخليفة فعلقهما في الكعبة[٥٠].

أما وإن انتقلنا إلى أشكال النجوم، فقد كانت هي الأخرى مما توسع المسلمون في استعمالها في شتى ألوان فنونهم. ونذكر على سبيل المثال أنه وصلنا أعداد كبيرة من شواهد قبور مصرية زخرفت بأشكال نجوم خماسية وسداسية وثمانية[٥١]. كما نجد في بعض هذه الشواهد الجمع ما بين أشكال النجوم والأهلة[٥٢]. ووصلنا أيضاً أشكال نجوم منفذة على الخزف (الأشكال ٤١جـ، د، ٤٨)، وعلى الطنافس (الشكلان ٤١٤، ٤١٥)، وغير ذلك.

ولم يكن المسلمون هم أول من استعملوا الأشكال النجمية أو الجمع ما بين الهلال والنجمة، فقد عُرف ذلك منذ الحضارات القديمة، نذكر من ذلك على سبيل المثال لوحة الملك البابلي "ميليشباك الثاني" (١٢٠٠ق.م) التي ظهر من بين نقوشها هلال ونجمة مثمنة وقرص[٥٣].

واستمرت أشكال النجوم والأهلة مستعملة منذ بداية العصر الإسلامي. فنجدها منفذة على الفلوس والدراهم الأموية، وكذلك مستخدمة في الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة. التي ترجع إلى العصر الأموي[٥٤].

وإذا كان قد مر بنا البعد الرمزي للأهلة، فليس من المستبعد أن يكون اهتمام المسلمين بتمثيل النجوم في فنونهم، يرمز أيضاً إلى معان خاصة لديهم، فقد قال تعالى: {وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون}[٥٥]، كما أقسم عز وجل بالنجم قائلاً: {والنجم إذا هوى}[٥٦].

أما على المستوى المادي فقد وصلنا فوق أحد مدافن الأنباط في مدائن صالح اسطوانة يوجد في داخلها نجمة سداسية الأضلاع[٥٧]. ومن الجدير بالذكر أن هناك ثمة إشارة تفيد بأن من بين الخصائص الزخرفية في العمارة العربية النبطية أشكال وريدات ثمانية البتلات،ربما كانت مقدمة للنجمة الثمانية التي ظهرت في الزخرفة الإسلامية فيما بعد[٥٨].

وفيما له صلة بالزخارف الهندسية موضع الدراسة، فقد لوحظ أن الفن الفاطمي في مصر قد توسع إلى حد كبير في استعمال أشكال النجوم[٥٩] والمعينات[٦٠]. والتي يميل بعض العلماء إلى الربط بين استعمالها هذا، وبين استخدامها قديماً في الفن البربري ببلاد المغرب.

وقد ورد في هذا الصدد أن الأشكال النجمّية كانت من العناصر المغربية القديمة - البربرية- التي ازدهرت في الشرق أيام الأيوبيين والمماليك بمصر والشام بعد انتقالها مع الفاطميين[٦١].

› وواقع الأمر أن الأشكال النجمية كانت شائعة الاستخدام في بلاد الشرق منذ ما قبل العصر الإسلامي، ثم زيد الاهتمام في استعمالها خلال العصر الإسلامي، وذلك منذ العصر الأموي- كما سبق التوضيح- ووصلنا من مصر على وجه الخصوص العديد من الأدلة المادية التي تؤكد ازدهار تلك الزخرفة قبل دخول الفاطميين إليها[٦٢]. ومع هذا فلعل انتقال الفاطميين من بلاد المغرب الي مصر كان عاملاً مساعداً على التوسع في استخدام تلك الأشكال النجمية.

أما فيما يتعلق بالمعينات، فقد وّرَدَ أن زخرفة المعينات زخرفة بربرية لأن البربر عرفوا الزخارف الهندسية دون الحيوانية أو النباتية، وأن أشكال المعينات كانت أكثر زخارفهم الهندسية انتشاراً. بل وأشير إلى أن شبكة المعينات كان لها معنًى خاصٌ في المعتقدات البربرية، حيث كانت أشكال المعينات المتجاورة أو المربعات ترمز عندهم إلى عدد كبير من العيون اليقظة والحذرة التي يسمونها عيون الحجل[٦٣]. ثم أوكد على أن شبكة

المعينات زخرفة هندسية بربرية الأصل. قامت على أساس عقيدة بربرية، وأن "المغرب هو الموطن الأصلى لهذه الزخرفة. ومن المغرب انتشر تأثيرها وانبعاثها على يد البربر أنفسهم إلى غير بلاد المغرب شرقاً وشمالاً"[٦٤].

ومما لاشك فيه أن الفن الفاطمى فى مصر قد توسع فى استعمال أشكال المعينات وشبكة المعينات، وربما كان لهذا التوسع صلة بازدهار تلك الزخارف فى بلاد المغرب قبل دخول الفاطميين الى مصر. ولكن مالا نستطيع أن ننكره أن أشكال المعينات وشبكة المعينات كانت شائعة الاستعمال فى مصر قبل دخول الفاطميين إليها[٦٥]. بل ومن الملفت للنظر أن سامراء على وجه الخصوص قدمت لنا ثروة هائلة من أشكال المعينات سواء كانت فى هيئة مفردة أو متجاورة[٦٦]- شبكة المعينات- مما يعنى أن تلك الزخارف كانت أصيلة فى بلاد الشرق الإسلامى. ومن الجدير بالذكر أنه وصلنا قدر من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى عليه زخرفة لشبكة معينات (شكل ١٤٦)، تكاد تكون نسخة مطابقة لزخرفة مماثلة وردت على كسرة من الخزف العراقى ذى البريق المعدنى (شكل ٩٢) تنسب إلى القرن الثالث الهجرى/ ٩م.مما يعنى أن هناك ارتباطاً بين هذه وتلك، ولاشك أن الخزف الطولونى والإخشيدى كان حلقة الاتصال بين الزخرفة العراقية والفاطمية.

المبحـــث الثـالـــث

الزخارف الآدمية والحيوانية والخرافية:

اتضح من خلال ما وصلنا من رسوم وتصاوير نفذت على الفنون التطبيقية والعمائر المدنية، أن بعضها رُسم بأسلوب واقعي طبيعي[٦٧]، بينما كان القاسم الأعظم منها موسوم بأسلوب اصطلاحي تجريدي[٦٨] وفق ما هو سائد في الفن الإسلامي بوجه عام.

وقد سبقت الدراسة أن وضّحت صلة الرسوم المنفذة بالأسلوب الواقعي أو التعبيري بالأساليب الفنية الإغريقية والبيزنطية[٦٩]. أما الأسلوب التجريدي أو التقليدي فهو ما سوف نعالجه في هذه الجزئية من الدراسة.

وبادئ ذي بدء علينا أن نأخذ في عين الاعتبار أن التجريدية والاصطلاحية في الرسم أو البعد عن قواعد المنظور، التي كانت من أهم سمات الفن الإسلامي بوجه عام، بل وكانت ملتصقة به، لم تولد أو تنشأ مع الفن الإسلامي، إذ كانت أصيلة في فنون حضارات الشرق الأدنى والأقصى منذ العهود القديمة[٧٠]، وهي بذلك تخالف أسلوب الرسم الإغريقي الذي كان يتميز بالصدق في تمثيل الطبيعة[٧١].

وكانت التجريدية تُنسب غالباً في الفن الإسلامي إلى كراهية التصوير في الإسلام، وهو قول لاشك منقوص، أو كما ذكر أحد العلماء "خطأ"[٧٢]. إذ لانستطيع أن نغفل على وجه الإطلاق ما تميز به التصوير في الشرق القديم من ميل دائم إلى الأسلوب الرمزي أو الاصطلاحي في الأوضاع والملامح وتكوين المنظور وتوسيع مستوياته[٧٣].

ولم تكن التجريدية التي اتسمت بها فنون الشرق القديم بوجه عام والفن الإسلامي بوجه خاص، دليل قصور أو عجز في إمكانات الفنان[٧٤]، بل كانت نابعة على الأرجح من نتاج فكر راسخ في ذهن الفنان الشرقي القديم، الذي كان يرى في التجريد سمواً وفي الواقعية استهانة أو إقلالاً[٧٥]. وربما زادت تلك النظرة بعد نزول الإسلام، الذي ارتقى بفكر الإنسان، وزاد في الاستهانة- أو الإقلال- مما يحيط به من ماديات ومتاع {اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة}[٧٦].

ومع ذلك فهناك اتجاه يميل إلى رفض الربط بين كراهية الإسلام للتصوير والتجريدية التي سيطرت على الفن الإسلامي، ويرى أن التجريدية كانت تقليداً أصيلاً، وإرثاً قديماً سابقاً على ظهور الإسلام، وأنها كانت مستمرة وراسخة في جميع البلاد التي سيطر عليها الإسلام، ويؤكد ذلك ما كشفت عنه الحفائر الأثرية من الآثار التجريدية التي ترجع إلى عرب ما قبل الإسلام، بل وترجع إلى بلاد الرافدين، كما في قصر دور شاروكين الآشوري الذي يقع في مدينة خورسباد شمالي الموصل، وفي الحضر وتدمر، ثم القصر الأبيض الغساني[٧٧].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد وصلنا وصف لرسوم بعض قصور اليمن القديمة، ومنها رسوم جدارية تمثل فرساناً مدججين بالسلاح، وأنوعاً من الحيوانات المفترسة كالثعالب والأسود والفيلة[٧٨]، ورسوم أخرى تمثل حياة أصحاب القصر، وتمثل مناظر صيد، حيث البزاة تنقض على الأرانب وعلى أسراب الظباء التي ترد الماء[٧٩].

كما كُشف في حفائر "قرية الفاو" عن لوحات جدارية ملونة على جدران بعض

المنازل، وهى تمثل مناظر صيد ورماية وقتال[٨٠]. وكُشف أيضاً عن رسم لأحد آلات الطرب- السمسمية- على أحد سفوح جبل العلا شمال الحجاز، بالإضافة إلى كثير من الرسوم المنقوشة على الجبال فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية، والتى تمثل تصاوير لراقصات[٨١].

وبالإضافة إلى ما سبق فقد كُشف أيضاً فى "الجواء" بمنطقة "القصيم" بنجد. على العديد من النقوش والرسوم الصخرية، التى تمثل رسوماً لإبل وبقر وخيول وحمير وماعز وتيوس وضباع ووعول وكلاب، ورسم لطائر النعام. مع قليل من الرسوم الآدمية (الأشكال ٥٥٤-٥٦٥)، ويلاحظ أن بعضها كان يمثل تصاوير صيد[٨٢]. وقد اتسمت جميعها بالتجريدية والبعد عن الواقع والأسلوب الاصطلاحى فى الرسم

ويلاحظ مما سبق أنه بالإضافة إلى ما اتسمت به رسوم الجزيرة العربية قبل الإسلام من تجريدية وبعد عن الواقع، وهو ما وجدناه بعد ذلك فى الفن الإسلامى، فإن نفس العناصر الزخرفية والموضوعات التصويرية التى وجدت فى هذه التصاوير هى ذاتها التى شاع استعمالها فيما بعد فى الفن الإسلامى. وإذا كانت الدراسات قد درجت على العودة بأصول الفن الإسلامى إلى أكثر حضارات العالم القديم، سواء قربت أو بعدت مكاناً أوزماناً من الفن الإسلامى، فإن البحث عن أصول الفن الإسلامى فى منطقة الجزيرة العربية مهد العروبة والإسلام، لاشك أجدر وأوقع.

ومن ناحية أخرى فقد شاعت فى رسوم الفن الإسلامى بمصر - شأنه شأن سائر الفنون الإسلامية- تصاوير تمثل طواويس، ونسور، وديكة، وثيران، وأسود، وكلاب، وخيول، وأرانب، وسمك، وحمام، وغير ذلك.

وكثيراً ما دأب بعض العلماء والباحثين على رد ظهور تلك العناصر فى الفن الإسلامى بمصر - خاصة فى العصر الفاطمى- إلى التأثر بالفن القبطى. إذ كانت هذه الرسوم شائعة فى الفن القبطى ولها عند الأقباط والمسيحيين بوجه عام، معان رمزية عقائدية، إذ كان الطاووس يرمز لديهم للأبدية، والحمامة لروح القدس، والسمكة للعشاء الربانى[٨٣] أو المسيح. وكان الأسد يرمز للقديس مرقص، والثور للصبر والقوة، والنسر للقيامة أو القديس يوحنا، والأرنب للروح الطيبة، والكلب للأمانة والإخلاص، والجمل والكبش للسيد المسيح، أما الحصان فقد كان رمزاً قديماً للشمس[٨٤].

ومما لاشك فيه أن استمرار ظهور هذه الرسوم فى الفن الإسلامى بمصر أمر طبيعى، ولكن بلاشك أيضاً قد تجردت من معانيها الرمزية المسيحية. وما نود أن نلفت الانتباه إليه أن جميع هذه الرسوم كانت من ذخيرة الفنون العالمية القديمة، وكان لبعضها رمزيته أيضاً فى كثير من هذه الفنون.

ومن الجدير بالذكر أن جميع الرسوم السابقة شاعت فى فنون العالم الإسلامى شرقاً وغرباً على حد سواء، وإذا كان من المرجح أنها نفذت بغرض زخرفى بحت، فليس من المستبعد أن يكون لبعضها علاقة رمزية إسلامية أيضاً، إذ أن أكثرها ورد ذكره فى القرآن الكريم، ويرتبط بعضها بأحداث إسلامية شهيرة. وقد سبقت الدراسة أن تناولت عنصراً من

هذه العناصر وهو "الديك الذى رأى فيه البعض أنه مرتبط بالعقيدة الزرادشتية، ورأى أخرون أنه مرتبط بالعقيدة المسيحية، ووضّحت الدراسة أن له رمزية إسلامية أيضاً(٨٥).

وعلى أية حال فإذا كان البعد الدينى فى الزخارف الإسلامية يخرج عن نطاق البحث، فإن كثيراً من هذه العناصر الزخرفية ترتبط ارتباطاً وثيقاً سواء من الناحية المعنوية أو المادية بالتقاليد العربية الأصيلة، ونذكر من هذه العناصر على سبيل المثال:

* **الخيــــل:**

كانت الخيول من العناصر الزخرفية البارزة التى شاعت فى رسوم الفترة قيد البحث(٨٦). وعلى الرغم من أن الخيل كانت من الحيوانات الدخيلة على العرب والشعوب السامية بوجه عام، فقد ارتبط بها،وكانت الأنواع الجيدة منها تقترن باسم العرب(٨٧)، إذ تعد "الخيل العراب" هى أفضل أنواع الخيول وأعلاها قيمة، وأغلاها ثمناً، وكانت تطلب للسبق واللحاق، ويغالى الملوك فى أثمانها وتعدها لمهمات الحروب وغير ذلك(٨٨). وقد استخدم العرب قديماً الخيول إلى جانب الغزوات أو الغارات، فى بعض أنواع الرياضة مثل الصيد والسباق، وهو ما ظهر فى العديد من المواضع فى شعرهم الجاهلى(٨٩).

وليس أدل على مكانة الخيل لدى العرب، فيما أفرده المؤرخون من وصف للخيول العربية. كما يتضح اهتمام العرب بالخيل فى العناية باطلاق أسماء مختلفة عليها فى مراحل عمرها الزمنية، والاهتمام بذكر أصنافها وألوانها وشياتها،وما يستحسن وما يستقبح من صفاتها، وغير ذلك(٩٠).

كما زاد اهتمام العرب بالخيل بعد تبجيل الله "عز وجل " لها بذكرها فى القرآن الكريم حيث أقسم بها {والعاديات ضبحاً فالموريات قدحاً فالمغيرات صُبحاً، فأثرن به نقعاً، فَوَسَطْنَ به جمعاً}(٩١)، كما ذكرها "عز وجل" مقترنة بالجهاد } وأعِدّوا لهم من استطعتم من قوةٍ ومن رباطِ الخيل تُرهبون به عدوَّ اللهِ وعدُوَّكم..}(٩٢).

ومن ناحية أخرى فقد كان الرسول ﷺ أعرف الناس بالخيل، وورد عنه ﷺ أكثر من حديث يشير فيها إلى الخيل، من ذلك أنه قال ﷺ: "عليكم بإناث الخيل فإن ظهورها حرز وبطونها كنز"، كما قال ﷺ: "لو جُمعت خيل العرب كلها فى صعيد واحد ما سبقها إلا أشقر"،وروى عنه ﷺ أنه قال: "الخيل ثلاثة ففرس للرحمن وفرس للإنسان وفرس للشيطان.. فأما فرس الرحمن فالذى يربط فى سبيل الله وأما فرس الشيطان فالذى يقامرون عليه ويراهنون.. وأما فرس الإنسان فالفرس الذى يرتبط بها الإنسان ملتمساً بطنها فهى ستر من فقر.."(٩٣)، كما قال ﷺ: "الخير معقود بنواصى الخيل إلى يوم القيامة"(٩٤).

إذن فقد كان للخيل مكانة خاصة لدى العرب منذ العصور القديمة وزادت تلك المكانة بعد ظهور الإسلام، وعليه فلا يستبعد أن يكون للعرب دور فى شيوع رسوم الخيول فى الفن الإسلامى، خاصة أنه وصلتنا رسومٌ قديمة من الجزيرة العربية قد تمثل هذا الحيوان(٩٥)، كما وصلنا من اليمن تمثال لحصان من البرونز(٩٦).

* الإبـــــل:

وصلنا العديد من رسوم الإبل في الفترة قيد البحث[٩٧]. والإبل لاشك أكثر الحيوانات ارتباطاً بالعرب، وقد لعبت دوراً مهماً في حياة القبائل العربية القديمة، وتعد أشهر الحيوانات المستأنسة. منذ أواخر الألف الثانية قبل الميلاد تقريباً[٩٨].

وقد اقترن اسم الإبل بالعرب[٩٩] قديماً. منذ أن بدأ اسمهم يظهر في مجالا الاحتكاكات الدولية بين الشعوب المجاورة لهم وبينهم. فابتدأ من أواسط القرن التاسع قبل الميلاد تظهر الإبل كجزء من الغنائم التي حصل عليها ملوك الآشوريين كلما كان العرب أو غيرهم من الشعوب هدفاً لحملات هؤلاء الملوك.والشيء نفسه في النصوص الفارسية فيما يخص علاقة الفرس بالعرب.وحين قام الملك الفارسي "حشويرش" بحملته على بلاد اليونان (٤٨٠ ق.م)، كان جنود الفصائل العربية في جيشه يركبون الإبل[١٠٠].

ومما لاشك فيه أن اقتران الإبل باسم العرب لم يكن عفوياً. فقد كانت الإبل بالنسبة لأهل البادية هي رمز الحياة التي لايستطيع العرب أن يتصوروها بدونها، إذ كان العربي يشرب لبن الناقة حتى يوفر المياه – العزيزة في البادية– ويأكل لحم الإبل، ويغطي نفسه برداء مصنوع من جلدها، ويصنع خيمته من وبرها، ويستخدم بعيرها في أغراض الطهي والتدفئة، ومن بولها يتخذ دواءً لبعض الأمراض التي تصيب شعره، وكانت هي وسيلتهم الأساسية في المواصلات، ووسيلتهم الوحيدة في المواصلات البعيدة[١٠١].

وليس أدل على أهمية الإبل لدى العرب، في أن ثروة العربي كانت تقدر بعدد ما يملكه من الإبل إلى جانب النخيل، حيث كانت الإبل أثمن سلعة في البادية، ومن الإبل كان المهر الذي يُدفع لأهل العروس، والدية التي يتقاضاها أهل القتيل، والربح الذي يحصل عليه لاعب الميسر[١٠٢].

ولاشك أن قوله سبحانه وتعالى: {أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت}[١٠٣] لدليل على ما تمتعت به الإبل من أهمية لدى العرب في الإسلام والجاهلية على حد سواء.

ومن ناحية أخرى فيتضح من خلال بعض ماوصلنا من رسوم نقوش قديمة في الجزيرة العربية، أن الإبل كانت أكثر الحيوانات التي نفذت بين هذه النقوش[١٠٤]، وهذا بلا شك، مع الأدلة المعنوية للإبل لدى العرب، لدليل يجعلنا لا نغفل البعد العربي في رسوم الإبل التي وصلتنا من الفن الإسلامي.

وقياساً على المثلين السابقين– الخيل والإبل– يمكننا أن نبحث في الجزيرة العربية عن كثير من رسوم الحيوانات التي شاعت في الفن الإسلامي، كالغزلان والأيائل، والأرانب والكلاب والبقر والتيوس والحمير والماعز وغير ذلك من الحيوانات التي وصلتنا منفذة في بعض بقاع الجزيرة العربية[١٠٥]. وإذ كان لهذا البعد المادي دلالاته فيجب ألا يغيب عن أذهاننا أيضاً البعد المعنوي لكثير من هذه الحيوانات.

ومن ناحية أخرى فهناك ثمة ملامح فنية،وردت في بعض رسوم الفترة قيد البحث. يمكن أن نرى فيها البعد العربي أيضاً، ومن ذلك عمامة الرأس، والمقاعد المنخفضة.

وعلى الرغم من تنوع أغطية الرأس التيوصلتنا عن الفترة قيد البحث، فقدكانت

العمامة أكثرها شيوعاً[١٠٦]، والعمامة لاشك لباس موروث عربي الأصل، اتخذ قبل الإسلام، وشاع ذكرها في كلام العرب،وشبهوها بالتيجان على رؤوس الرجال، فقال عمر بن الخطاب ﷺ: "العمائم تيجان العرب"، وكانت العمائم على عهد رسول الله ﷺ ذات أحجام وأنواع مختلفة، ولها طرق متعددة في لبسها، وورد في كتب الحديث والسير تفاصيل عن عمائم الرسول ﷺ، فروى أنه كان ﷺ يَعْتم بعمامة معروفة باسم "السحاب"،وقد أورثها أو تنازل عنها للإمام على بن أبى طالب ﷺ[١٠٧].

ومن الإشارات التي وردت في الأحاديث النبوية الشريفة عن العمائم قوله ﷺ: "فرق بيننا وبين المشركين العمائم على القلانس"، وكان له ﷺ طريقة خاصة في التعمم. فقال عمر ﷺ كان النبي ﷺ إذا اعتم سدل عمامته بين كتفيه. وفي رواية عن ابن حريث عن أبيه قال: "رأيت النبي ﷺ على المنبر وعليه عمامة سوداء قد أرخى طرفيها بين كتفيه". وقد جاء عن عبد الرحمن بن عوف ﷺ أنه قال: "عممنى رسول الله ﷺ فسدلها بين يدى من خلفى"، كما ورد أن الرسول ﷺ حين دخل مكة يوم الفتح كان مُعْتماً بعمامة سوداء[١٠٨].

وإذا كانت العمائم في الفن الإسلامي من الموروثات العربية، فقد وصلنا من بين رسوم الفترة قيد البحث أشكال لمقاعد منخفضة[١٠٩] يعتقد أنها أيضاً من بين الموروثات العربية، فقدكان العربي منذ عهوده القديمة يجلس في خيمته بالصحراء إما على الرمال أو على قطع من الخيش، أو على أى قطعة من القماش الخشن، أما بالنسبة للطبقة الغنية- أهل الحضر- فكانوا يعيشون في منازل مبنية ويجلسون على مقاعد منخفضة، قد تكون مصنوعة من الخشب وعليها من أعلى ما يشبه الوسادة[١١٠].

وعلى أية حال فما سبق كان جزءاً يسيراً من الجوانب الفنية التي يمكن أن نرى فيها ثمة أبعاداً من التأثير العربي على الفنون الإسلامية، بل ويمكننا أيضاً البحث عن البعد العربي في كثير من الموضوعات التصويرية التي شاعت في الفن الإسلامي بوجه عام وفي فنون الفترة قيد البحث بوجه خاص، ونعني بذلك المناظر التي كانت تمثل موضوعات الصيد والرياضة ومجالس الطرب،وغير ذلك، فهي جميعها موضوعات كانت مألوفة في بلاد العرب في الجاهلية والإسلام.

ولكن ليس معنى ما تقدم أن الباحث يقر بحتمية التأثير العربي في جميع الجوانب الفنية السابقة، فقد سبقت الدراسة أن وضّحت اتصال تلك الجوانب وتأثرها بشتى الميادين الفنية السابقة والمعاصرة لها، ولكن مانود أن يلفت الأنظار إليه ألا نغض الطرف عن الدور العربي في هذا المجال، إذ اتضح في أكثر من موضع أنه من الاجحاف القول بعدم صلاحية بلاد العرب للفنون، أو القول بأن تأثيرها اقتصر على النواحي المعنوية فقط.

المبحـــث الـرابـــع

الزخارف الكتابية:

لم يكـن المسلمون أول مـن استعمل الكتابة فى زخرفة العمائر وسائر التحـف. إذ سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرف الغربيون هذا الفن فى العصور الوسطى، غير أننا لا نجد فناً استخدم الخط فـى الزخرفة بقدر استخدام الفن الإسلامى له، ويرجع ذلك بلا شك لما تمتع به الخط العربى من خصائص توافق الزخرفة وتلائمها، إذ أن حروفه تصلح لهذا الغرض تماماً بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس، بالإضافة إلى أن الاتجاهات الرأسية والأفقية فى حروفه يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع(١١١).

وكان العرب قبل الإسلام يبجلون الكتابة ويقدرونها حتى أنهم أحاطوا نشأتها ببعض الأساطير كما نسبوها إلى بعض الأنبياء. ويستشف من الأخبار التى وصلتنا أنهم كانوا يضعون الكتابة فى مرتبة أعلى من الحفظ، وكانت القصيدة التى تحوز تقديرهم تكتب بماء الذهب وتعلق فى الكعبة إجلالاً لشأنها(١١٢).

وربما يتضح تبجيل العرب قبل الإسلام للكتابة وتقديرهم لها، أنه يندر أن نجد هذه الكتابة على الأوانى الفخارية البسيطة، وكان استعمالها مقتصراً إلى حد كبير على الأوانى الحجرية والنحاسية والمباخر وأدوات القرابين. ومن ناحية أخرى فقد اتضح كذلك أن الكتابة انتشرت لديهم بشكل لم يتيسر لأى فن آخر فى أنحاء متفرقة من الجزيرة العربية، وقل أن نجد مستوطنة أو طريقاً أو وادياً لا نجد فيه الكتابة متفوقة على المعالم الأثرية الأخرى(١١٣).

ومنذ أن أشرق الإسلام بنوره زاد اهتمام العرب بالكتابة وضرب الرسول ﷺ للمسلمين المثل فى العناية بها، حين كان يطلق سراح الأسير إذا علّم الكتابة لعشرة من صبيان المسلمين. كما رُوى عن على بن أبى طالب ﷺ أنه قال: "الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً"(١١٤).

ولعل من أهم العوامل التى أسهمت فى إجادة وتطوير الخط فى العصر الإسلامى، صلة الخط الوثيقة بالدين، إذ أقسم به الله عز وجل فى كتابه الكريم، بقوله {ن والقلم وما يسطُرون}(١١٥). وشرفه عندما أضاف تعليمه إلى نفسه، إذ يقول عز وجل فى محكم آياته {إقرأ وربُّك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان مالم يعلم}(١١٦).

هذا وقد قامت مصر بدور بارز فى تجويد الخط منذ عصر الدولة الطولونية، ونافست الدولة الفاطمية فى مصر دولة العباسيين فى تجويد الخط، واشتهرت الفُسطاط بتجويد الخط،وبقيت مدارسه عامرة حتى عصر المماليك حين أصبحت لمصر المكانة الأولى فى تجويد أنواع الخطوط التى عُرفت حتى ذلك العصر(١١٧).

وقد اتضح على مدى الدراسة أن الكتابة فى مصر لم تكن بمعزل عن سائر الكتابات فى العالم الإسلامى، بل تفاعلت معها وتأثرت بها فى كثير من النواحى، وهو ما اتضح من خلال ظهور التأثيرات الحجازية والشامية والعراقية والفارسية والمغربية والأندلسية فى الكتابات المصرية.وإذا كانت الدراسة قد تناولت هذه التأثيرات كل فى حينه، فهناك بعض

القضايا التى تحتاج فى معالجتها إلى مزيد من التفصيل، وهو ما سوف نتناوله فى هذه الجزئية من الدراسة.

١- الخط الكوفى المزهر[١١٨]:

أشار "Grohmann" إلى أهمية التفريق بين الخط الكوفى المورق "Foliated Kufic" والخط الكوفى المزهر "Floriated Kufic"، إذ حسب ما رأى أن هناك خلطاً متكرراً بين هذين النوعين من الخط الكوفى، حتى بين الباحثين المتخصصين[١١٩].

ولذا فلا بأس من الإشارة إلى خصائص كل منهما، فالخط الكوفى المورق يتميز بزخارف نباتية قوامها نصف ورقة نخيلية تتألف غالباً من فصين أو ثلاثة فصوص تمتد إلى أبدان الحروف نفسها بحيث يأخذ الحرف هيئة نصف ورقة أو قد تقتصر على أطرافها، أما الخط الكوفى المزهر، فيتميز بنفس الزخارف السابقة، مع إضافة مظاهر نباتية أكثر غنىً تتألف من أغصان نباتية بفروعها وأوراقها وأزهارها ولوالبها، التى لا يقتصر نموها على نهايات الحروف وإنما تخرج من أبدان الحروف أيضاً[١٢٠].

وعلى أية حال فقد انتشر الخط الكوفى المزهر وراج رواجاً متسعاً بمصر فى العصر الفاطمى، حتى أنه لم تخل مجموعة واحدة من المجموعات التى تخلفت من عمائر هذا العصر، إلا ونجد بها نماذج منه[١٢١]، ذلك بالإضافة أيضاً إلى شيوعه على سائر أنواع الفنون التطبيقية فى العصر نفسه[١٢٢].

ويهمنا فى هذا المقام محاولة البحث عما إن كان الخط الكوفى المزهر، من بين التأثيرات الفنية الوافدة على مصر أم غير ذلك.

وواقع الأمر فإن آراء العلماء والباحثين قد اختلفت اختلافاً بيناً فى تحديد أصل مصدر الخط الكوفى المزهر، وقد بدأت هذه المشكلة تظهر على السطح فى عام ١٩٠٣م، حينما نادى الأخوان "وليام وجورج مارسيه" W. and G. Marçais بأن هذا الخط المعروف بالقرمطى ظهر لأول مرة فى تونس فى شاهد قبر مؤرخ بسنة ٣٤١هـ، ثم انتقل بعد ذلك إلى مصر، غالباً على يد الفاطميين. وقد أيد "فان برشم" Van Berchem هذا الرأى فى عام ١٩٠٥م، ولكن تحت تأثير ظهور شاهد قبر من طشقند مؤرخ بسنة ٢٣٠هـ، غيَّر رأيه هذا، واعتبر أن كتابات شاهد قبر طشقند أقدم مثل معروف للخط الكوفى المزهر، وذلك على الرغم من شكه فى تاريخ هذا الشاهد، واعتقاده أنه نقش فى وقت متأخر عما هو مسجل عليه. وكان "مارتن هرتمان" Martin Hartmann الذى اكتشف شاهد قبر طشقند، قد أوضح أن نقش هذا الشاهد يعتبر أقدم مثال ظهر عليه طراز الكتابة الجديد - الكوفى المزهر- التى وجدت بعد ذلك فى الكتابات الفاطمية التى ترجع إلى سنة ٤٧٠هـ. وقد توصل فى نهاية الأمر إلى أن الخط الكوفى المزهر انتقل من شرق العالم الإسلامى إلى مصر. وقد أتبعه فى هذا الرأى "شترزجفسكى" Strzygowski الذى اتخذ انتقال هذا النوع من الخط من وسط آسيا إلى غرب العالم الإسلامى، كحقيقة مؤكدة، وقد اقترح أن الخط الكوفى المزين بالمراوح النخيلية "Kufic Palmette" وزخارف كتابات شواهد القبور المصرية وفدت أيضاً من شرق العالم الإسلامى إلى مصر، وهى تعود إلى زخارف

المنسوجات الفارسية(١٢٣). ثم بعد ذلك خرج علينا "Grohmann" برأى أو نظرية ثالثة، رفض فيها بوجه قاطع النظريتين السابقتين، وأعلن أنه لاشاهد قبر القيروان (شكل ٥٦٦) ولا شاهد قبر طشقند (شكل ٥٦٧)، يمكن اعتبارهما مرحلة بدائية للخط الكوفى المزهر. وأنه من الاستحالة الاعتقاد بأن هذا الخط انتقل من تونس إلى مصر أو من التركستان إلى العراق ومصر(١٢٤). وخرج إلينا بنظرية جديدة مفادها أن بداية ظهور الخط الكوفى المزهر كانت فى شواهد القبور المصرية منذ سنة ٢٤٠هـ. وأكد رأيه هذا بكتابات أوراق البردى المصرية(١٢٥). وبدراسة تفصيلية متتبعاً فيها المراحل التمهيدية نحو التطور من الخط الكوفى المورق إلى الخط الكوفى المزهر. وذلك من خلال دراسة تحليلية للكتابات على مواد أثرية مصرية، تبدأ من أواخر القرن الثانى الهجرى، حتى القرن الرابع الهجرى(١٢٦)، ثم أكد على أن الخط الكوفى المزهر نشأ وتطور فى مصر، ومنها انتقل إلى شرق العالم الإسلامى وغربه على حد سواء(١٢٧).

ومما سبق يتضح أن لدينا ثلاث نظريات حول مصدر الخط الكوفى المزهر، إحداها: ترى أنه ظهر فى غرب العالم الإسلامى ومنه انتقل إلى مصر، ثم إلى شرق العالم الإسلامى، والثانية: ترى أنه ظهر فى شرق العالم الإسلامى أولاً ومنه انتقل إلى مصر ثم غرب العالم الإسلامى، والثالثة: ترى أنه بدأ وتطور فى مصر ومنها انتقل إلى شرق العالم الإسلامى وغربه.

ومما لاشك فيه أن تناقض آراء المستشرقين حول أصل الخط الكوفى المزهر يرجع إلى عدة أسباب، يعنينا منها حالياً، أن كل فريق منهم كان يرجح كفة الحقل الذى كان يعمل فيه ويهتم بدراسته، فكانت بلاد المغرب حقل بحوث العالمين "جورج" و "وليام مارسيه" وهما اللذان اعتنقا نظرية المصدر المغربى فى القيروان. وكان حقل العالمين "فان برشم" و "شترزجفسكى" أواسط آسيا، وهما اللذان ناقضا النظرية المغربية، ورجحا النظرية الفارسية، أما العالم "جروهمان" صاحب النظرية المصرية فقد أمضى فترة طويلة فى مصر فى دراسة البرديات العربية(١٢٨).

وقد لوحظ أن نفس الروح التى سرت بين المستشرقين قد أدركت أيضاً بعض العلماء والباحثين العرب، فكان "إبراهيم جمعة" قد ذكر فى دراسته المتعمقة عن تطو الكتابات الكوفية فى مصر، أنه شاع من قبيل الخطأ أن اللواحق الزخرفية فى الكتابات الكوفية، تعد من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال أفريقيا والكتابات الفاطمية، وأكد على أن تلك اللواحق ظهرت مبكرة فى مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى، ثم شاعت بعد ذلك فى العصر الإخشيدى، واكتملت فى العصر الفاطمى، ومن ثم فإن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التى ظهرت فى وقت ما فى كتابات شمال أفريقيا والأندلس وإيران، نشأت أصلاً فى وادى النيل، ومنها انتقلت إلى شرق العالم الإسلامى وغربه. ولم يستبعد أن يكون ذلك قد تم قبل زمن من دخول الفاطميين الى مصر، أى منذ ظهرت فى مصر فى أواخر القرن الثالث وبدايات القرن الرابع الهجرى(١٢٩).

وقام أحد الباحثين العرب بنقد ما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" حول الأصل المصرى

لتلك اللواحق الزخرفية، وحوّل الدّفة من تجاه مصر أو الأندلس أو غيرهما نحو الحجاز. قائلاً: "وقد شاع أن هذه اللواحق الزخرفية هي من مميزات الكتابة الأندلسية كما شاع أيضاً عن طريق الخطأ أنها من مميزات الكتابات المصرية وأنها ظهرت في مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجرى ومن مصر انتشرت فى بقية أقطار العالم الإسلامى. إلا أن الملاحظ أن الكتابات الحجازية قد عرفت هذة اللواحق الزخرفية منذ القرن الثالث الهجرى تقريبا..."[١٣٠]، وذكر أيضاً "وإذا كانت اللواحق الزخرفية فى بعض الكتابات المصرية قد اتصلت بنهايات الحروف فإنها فى الكتابات الحجازية قد ظهرت فى بدايات بعض الحروف على هيئة فروع وأغصان على درجة كبيرة من الحسن والإجادة كما هو الحال فى نص بركة المقتدر غير المؤرخ ونص مسجد عائشة المؤرخ بعام ٣١٠هـ ولم يظهر مثل هذا الأسلوب الزخرفى فى بدايات الحروف إلا فى العقد السابع والثامن من هذا القرن كما هو الحال في زخارف الكتابات الجصية في الجامع الأزهر المؤرخة بعام ٣٦٩هـ وكتابات جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي المؤرخة بعام ٣٨٠هـ"[١٣١].

والحق أن الباحث صاحب الرأى السابق كان قد عاب على المستشرقين أنهم كانوا يرجحون كفة حقول دراساتهم[١٣٢]، فسار على نفس خطاهم. فأتى بأدلة من الحجاز أوْهن من أن تضحد الأدلة التى ساقها كل من "جروهمان"[١٣٣] و "إبراهيم جمعة"[١٣٤] والتى تؤكد أسبقية مصر لمعرفة اللواحق الزخرفية،ودورها الطليعى فى نشأة وتطور الخط الكوفى المزهر، خاصة أنها تملك أعداداً كبيرة من الأدلة المادية التى تدعم هذا الرأى وتعضده.

وبالإضافة إلى ما سبق فهناك آراء أخرى أيضاً بشأن أصل الخط الكوفى المزهر، حيث أشار "سوفاجيه" Sauvaget أن هذا النوع من الخط يعود فى تاريخه إلى أوائل سنة (٢٦٥هـ)، مستنداً فى ذلك على شاهد قبر من إقليم إسلامى غير معروف، محفوظ فى متحف "موسيليا". وقد وجد هذا الرأى اعتراضاً، إذ أن هناك صوراً مختلفة ومتطورة من المظاهر النباتية فى الخط الكوفى ذات تاريخ أقدم، ومن أقاليم عربية وإسلامية معروفة، ومن ذلك على سبيل المثال شاهد قبر من مصر مؤرخ بسنة (٢٤٣هـ)، وشاهد قبر آخر من الحجاز مؤرخ بسنة (٢٥٠هـ)، والعديد من الأمثلة الأخرى[١٣٥].

كما أن "فلورى" Flury ذهب إلى أن آمد فى وادى الرافدين هى الموطن الأول الذى شهد ابتكار ما يعرف بالخط الكوفى المزهر.ويبدو أنه اعتنق هذا الرأى تحت تأثير التطور الفنى العالى الذى يظهر على الأشرطة الكوفية الزخرفية العديدة التى تزين واجهات أبنية آمد والتى تؤرخ من سنة (٤٢٦هـ) وما بعد ذلك. ولكن أخذ على رأيه هذا، بأن النماذج التى اعتمد عليها من آمد رغم تطورها الفنى وثرائها وتنوعها هو تاريخها المتأخر كثيراً عن نماذج هذا الأسلوب التىوجدت فى مصر والحجاز[١٣٦].

وعلى أية حال فيميل الباحث في ضوء ما توافر إليه من دراسات وآراء[١٣٧] -خاصة دراسة "جروهمان" المنوه عنها سابقاً- إلى الاعتقاد بأن الخط الكوفى المزهر قد نشأ وتطور فى مصر، ومنها انتقل إلى سائر الأقطار الإسلامية، وليس من المستبعد أن تقوم بعض هذه الأقطار - خاصة الحجاز- بدور مساهم فى تطور الخط الكوفى المزهر بعد أن وصلها

من مصر بفترة وجيزة.

ولكن يبدو أن ما ذهب إليه الباحث بأن نشأة وتطور الخط الكوفي المزهر كانت في مصر، وليس غيرها من أقطار العالم الإسلامي، تتعارض مع ما ذهب إليه من قبل بشأن تأثر الكتابات الكوفية بجامع الأزهر بكتابات شمال أفريقيا(٣٨)، ولعل فيما ذهب إليه "إبراهيم جمعة" مايوضح عدم وجود تناقض بين هذين الرأيين، حيث ذكر "ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال إفريقية قبل وفودهم على مصر، ولعلهم قد جوّدوها في ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة"(٣٩).

ونختم حديثنا عن الخط الكوفي المزهر. بأنه ليس معنى اعتقاد الباحث بأن ذلك النوع من الخطوط قد نشأ وتطور في مصر، أنه يقر ما ذهب إليه "جروهمان" بأن أصل هذا الخط مقتبس من الزخارف النباتية التي كانت تزخرف بعض الحروف الأولية في المخطوطات اليونانية التي ترجع إلى القرن السابع الميلادي، وكذلك في المخطوطات القبطية التي ترجع إلى القرن الثامن الميلادي، والمخطوطات اليهودية التي ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين(٤٠). فبغض النظر عن الشك الذي يحوم حول تاريخ هذه المخطوطات(٤١)، فهناك أدلة متعددة تضعف ما ذهب إليه "جروهمان"، ومن هذه الأدلة:

أ - إن أمثلة الحروف الأولية في المخطوطات التي أشار إليها "جروهمان" لا تعتبر خطاً بالمعنى المصطلح عليه، وإنما هي زخرفة أحاطت بحرف واحد، وهو الحرف الأول من صفحة كاملة، وهي زخرفة خارجية لا تمت بصلة إلى بدن الحرف ولا إلى الكتابة التي تتبعه من كلمات وجمل، أما الخط الكوفي فإن الزخرفة تنبع من رسم الحرف نفسه، وتشمل الحروف الأبجدية كلها، لا حرفاً واحداً مستقلاً(٤٢).

ب- لم يظهر في حروف هذه اللغات - اليونانية والقبطية والعبرية - سلسلة من التطورات الفنية المتعاقبة في الأشكال النباتية، وإنما وجدت هذه الأشكال في الحروف بشكل مفاجئ، ودون تعاقب فني تاريخي سابق، وبمظهر فني متطور جداً، ويضاف إلى ذلك أن الأشكال النباتية في حروف هذه اللغات وجدت ملتصقة مع الأبدان، بحيث إذا ما قطعت فإنها لا تغير في أشكال الحروف، وهي في ذلك جميعاً تختلف عن الأشكال النباتية في الحروف الكوفية التي ظهرت بشكل متسلسل فنياً وتاريخياً؛ من هامات مشقوقة بفرعين ثم بثلاثة فروع ، ثم تطورت إلى نصف ورقة نخيلية ذات فصين أو ثلاثة فصوص. تنبت من أبدان الحروف بحيث إذا أزيلت عنها فإن أشكالها تصبح مبتورة أو قد يزال الحرف نفسه(٤٣).

جـ- إن الزخارف النباتية في حروف اللغات اليونانية والقبطية والعبرية لم تكن ظاهرة فنية شائعة، إذ اقتصرت على حروف قليلة في مخطوطات مدونة بالقلم، ولم تمثل على الآثار والفنون الأخرى، وهي بذلك تختلف عن مثيلاتها في الحروف الكوفية، حيث شملت تلك الزخارف جميع الحروف، علاوة على أنها أصبحت ظاهرة فنية شائعة في الخط

الكوفى بشتى فروع الفن الإسلامى، على اختلاف المواد المنفّذة عليها ليّنة كانت أو صلبة، نفذت بالقلم أو الحفر[١٤٤] أو غير ذلك.

د - يلاحظ أن أشكال الأوراق النباتية فى حروف اللغات التى أتى بها "جروهمان" معاصرة أو متأخرة عن أشكالها فى الحروف الكوفية، باستثناء حرف يونانى واحد[١٤٥] فى مخطوطه تؤرخ بالقرن السابع الميلادى/ ١هـ، ومن ثم فليس من المستبعد أن يكون التأثير قد حدث عكسياً[١٤٦].

لأجل كل الأسباب السابقة وغير ذلك من الأسباب التى يضيق المجال عن سردها، فلا نملك إلا أن نسلم بأن الخط الكوفى المزهر، كان أحد إبداعات الفنان العربى المسلم، الذى سار بالخط الكوفى بتؤدة من مرحلته البسيطة إلى مرحلته المورقة ثم إلى مرحلته المزهرة، التى تجلّت فيها عبقرية الفنان المسلم، فى فن كان إبداعاً عربياً إسلامياً خالصاً.

٢- الخط الكوفى المضفور:

يُعرف هذا النوع من الخطوط أيضاً باسم الخط الكوفى المجدول أو المعقود، وهو يتميز بضفر أو جدل حروف الكلمة الواحدة، أو ضفر حروف كلمتين متجاورتين، وقد تصل عملية الضفر فى بعض الأحيان حداً من التعقيد بحيث يصعب تمييز العناصر الخطية من الزخرفة[١٤٧].

وظهر هذا النوع من الخط فى كثير من العمائر والفنون الفاطمية، التى ترجع إلى نهاية القرن الخامس وخلال القرن السادس الهجرى، حيث نجده فى محراب الأفضل بالجامع الطولونى (٤٨٧هـ)، (لوحة ١٦٩). وفى كتابات صحن الجامع الأقمر (٥١٩هـ)، وضريح إخوة يوسف (٥٢٠هـ)، وضريح السيدة رقية[١٤٨] (٥٢٠-٥٢٧) (شكل ٥٦٨)، كما وجدناه فى ضريح السيدة عاتكة (٥٢٠هـ) (لوحة ١٩٦)، وفى قبة الخليفة الحافظ بالجامع الأزهر (٥٢٤-٥٤٤هـ) (لوحة ١٩٢). وفى كتابة على حشوتين أسفل باب الكنيسة المعلقة، المعروف باسم "الباب العاجى الشفاف"، المنسوب إلى القرن السادس الهجرى/ ١٢م[١٤٩] (الشكلان ٥٦٩ أ، ب)، وفى العديد من قطع الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[١٥٠].

وعلى الرغم من تعدد الأمثلة الفاطمية التى احتوت كتابات بالخط الكوفى المضفور، إلا أنه يلاحظ أن جميعها قد اتسم ببساطة التضفير، بالمقارنة بتلك النماذج التى وصلتنا من مصر فى العصر الأيوبى، والتى تميزت بشدة تعقيدها وتطورها، علاوة على التوسع فى استعمالها[١٥١].

وأقدم النماذج التى وصلتنا من هذا النوع من الخطوط ترجع إلى أوائل القرن الخامس الهجرى/ ١١م، وتشير إلى أنه عُرف تقريباً فى وقت واحد فى شرق العالم الإسلامى (إيران)، وغربه (القيروان)[١٥٢].

ونجد أقدم أمثلة فى شرق العالم الإسلامى فى قلعة "رادكان" بإيران (٤١١هـ)، وفى ضريح "بير -ى - عالمدار" بدامغان فى إيران (٤١٨هـ)، وتتميز الكتابة فى هذا الضريح الأخير (شكل ٥٧٠) بشدة ضفر حروفها وإبداع تنفيذها[١٥٣]. ومن نماذجه فى العصر السلجوقى أيضاً تلك الكتابة التى فى برج "Tirmidh" (٤٢٣هـ)، وكتابة فى قبة مسجد

"Barujird" (٥٣٣هـ) (شكل ٥٧١)[١٥٤]، ومن نماذجه المشهورة أيضاً في العصر السلجوقي كتابات جامع أصفهان[١٥٥] (شكل ٥٧٢)، وضريح صفوت الملك بدمشق (٥٠٤)[١٥٦].

أما في غرب العالم الإسلامي فنجد أمثلة استخدام الخط الكوفي المضفور في المقصورة الخشبية بالمسجد الجامع بالقيروان، وهي المقصورة الخاصة بالأمير الصنهاجي "المعز بن باديس" (٤٣١هـ) (شكل ٥٧٣ أ)، وفي شاهد قبر من القيروان (٤٤٠هـ) (شكل ٥٧٣ب)، وفي شاهد قبر من تونس (٤٩٤هـ) (شكل ٥٧٣جـ)، وفي شاهد قبر آخر من تونس (٥٣٤هـ) (شكل ٥٧٣ د)، وغير ذلك من الأمثلة[١٥٧].

وبعد أن استعرضنا نماذج استخدام الخط الكوفي المضفور في شرق العالم الإسلامي وغربه، علينا أن نجيب على سؤالين. أولهما: هل كان ظهور هذاالنوع في مصر الفاطمية بتأثير من شرق العالم الإسلامي أم غربه؟ وثانيهما: هل كان شرق العالم الإسلامي أم غربه هو الموطن الأصلي لهذا النوع من الخطوط؟.

وفيما يتعلق بالسؤال الأول، فإذا كان من المرجح أن ظهور هذا النوع من الخط بمصر في العصر الفاطمي كان بتأثير من شرق العالم الإسلامي، وعلى وجه التحديد عن الفن السلجوقي[١٥٨]، فهناك احتمال أن يكون هذا التأثير قد وقع من غرب العالم الإسلامي، خاصة أن النماذج المصرية الفاطمية ومثيلاتها الشمال إفريقية قد اتسمت جميعها ببساطة التضفير، وهي بذلك اتختلف إلى حد كبير مع النماذج الإيرانية التي تميزت بالازدياد في تعقيد وترابط حروفها.

أما عن الموطن الأصلي للخط الكوفي المضفور، فقد رجح "فلوري" أن تكون إيران هي الموطن الأصلي له، وحين درس كتابات مقصورة "المعز بن باديس"، أشار إلى أنه ينبغي البحث عن أصل الكتابة المضفورة فيه، في أحد المقاطعات الآسيوية الإسلامية[١٥٩].

ولكن هناك فريقاً من العلماء يرى أن الكتابة الكوفية المضفورة ظهرت لأول مرة في مقصورة المعز بن باديس بالقيروان (٤٣١هـ)، وأن هذا الأسلوب من الخط انتشر من هناك بعد ذلك إلى شتى بقاع العالم الإسلامي[١٦٠].

وكان "عثمان عثمان إسماعيل " ممن عارضوا "فلوري" في أن إيران شهدت مولد هذا النوع من الخطوط، وأنه ينبغي البحث عن أصل كتابة مقصورة "المعز بن باديس" في أحد المقاطعات الآسيوية، ورجح أن تكون مقصورة "المعز بن باديس" قد شهدت مولد هذا الطراز من الكتابة الكوفية المضفورة، وأن تونس تعتبر الموطن الأول لهذا الطراز[١٦١]. ودعم رأيه هذا بعدة أسباب تحتاج بلاشك إلى إعادة نظر وتحقيق. حيث ذكر أن "فلوري" غير متحقق من رأيه هذا ولم يعط أدلة تاريخية مؤيدة بنقوش أثرية تدل على يقينه من رأيه. وكل ما في الأمر أنه رجح مولد هذا الطراز في أحد المقاطعات الآسيوية ودون تحديد. ثم يشير إلى أنه لاشك أن مثال ضريح "بير - ى - عالمدار" (٤١٨هـ) (شكل ٥٧٠) يعتبر معاصراً لمقصورة القيروان (٤٣١هـ) (شكل ٥٧٣ أ)، وأن الفترة بينهما لا تسمح بانتقال عنصر فني أو مذهب زخرفي من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب وسنة الفنون البطء في تطورها[١٦٢].

وواقع الأمر أن الباحث لايعتقد بأن عدم إعطاء "فلوري" لأدلة مادية أو تحديد

المقاطعة الآسيوية التيوفد منها هذا الأسلوب من الخط، يعد قصوراً لدى "فلورى"، إذ كان قد أعلن مرجحاً أن هذا الخط ولد فى إيران، كما أن الأدلة المادية من هذا الإقليم غير خافية، وواضحة كل الوضوح وثابته التأريخ. أما ما ذكره "عثمان عثمان إسماعيل" بمعاصرة كتابات "بير - ى - عالمدا" (٤١٨هـ) لكتابات مقصورة القيروان (٤٣١هـ)، وأن الفترة بينهما لا تسمح بانتقال عنصر فنى من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب. فهو قول مردود، ولو تجاوزنا واعتبرنا أن مثلى إيران والقيروان اللذين أشار إليهما معاصرين- رغم أن نموذج إيران أقدم- فإن إيران تملك نماذج أقدم من المثل الذى أشار إليه، وهو ما يتمثل فى كتابات قلعة رادكان (٤١١هـ). ولو أمعنا النظر فى كتابات ضريح "بير - ى - عالمدار" التى ذكر أنها معاصرة لمقصورة القيروان، ليتضح أنها تعد فى غاية التطور، وأشد تعقيداً من كتابات مقصورة القيروان، التى اتسمت ببساطة تعقيد حروفها، ومما لاشك فيه أن المرحلة التيوصلت إليها كتابات "بير - ى - عالمدار" (٤١٨هـ) تؤكد أن إيران عرفت هذا النوع من الخطوط مبكراً، ولعل ذلك كان فى القرن الثالث الهجرى/ ٩م، إذ من المستبعد أن يصل هذا النوع من الخط فيها إلى تلك الدرجة المتطورة فجأة، فى أوائل القرن الرابع الهجرى/ ١٠م. علاوة على ذلك فإن المتتبع لسير حركة الفن الإسلامى بوجه عام، ليجد أن سنّة هذا الفن سرعة الانتشار، فما أن يظهر عنصر فى شرق العالم الإسلامى إلا ونجده بعد قليل قد ظهر فى غربه، والعكس صحيح، وقد زخم البحث بالعديد من الأمثلة الدالة على ذلك، وما طرز سامراء أو الخزف ذى البريق المعدنى ببعيد عن أذهاننا.

ومما ذكره "عثمان عثمان إسماعيل" من أسباب رفضه حول الأصل الإيرانى لهذا النوع من الخطوط، وأنه ظهر فى غرب العالم الإسلامى بتأثير من إيران، أن هذا الخط لم يجد طريقه إلى مصر قبل ظهوره فى الغرب الإسلامى، بل الأكثر من ذلك أن يشير إلى أن "جميع الآثار الفاطمية بالقاهرة تثبت غير ذلك فليس بها نقش واحد من طراز الكتابة الكوفية المضفورة. ولكنه يوجد من نفس العصر بمقصورة القيروان "[١٦٣].

وواقع الأمر أن ما ذكره منافٍ تماماً للحقيقة فمصر الفاطمية تملك العديد من الأمثلة التى تؤكد ظهور الخط الكوفى المضفور على آثارها المعمارية وفنونها التطبيقية، وقد سجلت الدراسة جانباً من هذه الأمثلة.

إذن فنستطيع من خلال ما سبق أن نؤكد على أن إيران هى القطر الإسلامى الذى شهد مولد بل وتطور الخط الكوفى المضفور، وأن هذا النوع من الخطوط ربما انتقل من شرق العالم الإسلامى إلى غربه، ومن غربه إلى مصر الفاطمية[١٦٤]، وربما انتقل أيضاً مباشرة من شرق العالم الإسلامى إلى مصر الفاطمية.

ومع هذا فيبقى هناك احتمال بأن يكون هذا النوع من الخط قد ظهر بشكل مستقل فى غرب العالم الإسلامى، أى أنه لم يخضع إلى تأثير شرق العالم الإسلامى، ولكن هذا لايعطينا الحق فى أن نقر بأسبقية معرفة الغرب الإسلامى لهذا النوع من الخطوط، أو القول بأن طراز الكتابة الكوفية المضفورة ولد فى مقصورة "المعز بن باديس" بالقيروان، إذ أن إيران تملك الأمثلة الأقدم تاريخاً والأكثر تطوراً من هذا النوع من الخطوط.

وفيما له صلة بالخط الكوفى المضفور، فمن الجدير بالذكر أنه وصلنا من مسجد "Kismikazi" بزنجبار، كتابة كوفية من هذا الطراز، منقوشة على الحجر فى جدار قبلة ومحراب هذا الجامع، وترجع أهمية هذه الكتابة إلى أنها مؤرخة بسنة (٥٠٠هـ)(١٦٥).

ولعل فيما بلغته كتابات زنجبار السابقة من تطور وإتقان، تجعل من الضرورى ألانغض الطرف عنها، ونحاول أن نبحث فى علاقاتها مع كتابات مصر الفاطمية، وغيرها مما وصلنا من الكتابات الكوفية المضفورة فى شرق العالم الإسلامى وغربه.

وقد تناول "فلورى" كتابات مسجد "Kisimkazi"، وأشار إلى أن الميل نحو تضفير قوائم الحروف على طول الشريط الكتابى يؤكد خاصية التضفير فيه، علاوة على أن أسلوبه ينم على الخبرة التى تمتع بها هذا الأسلوب الكتابى فى زنجبار. وأنه من خلال مقارنة هذه الكتابة مع كتابات القاهرة الفاطمية- المضفورة- يتضح أن هناك خلافاً بينهما. وربما يرجع ذلك لأن الخط المفضل لدى الفاطميين فى مصر كان هو الكوفى المزهر. كما أكدت أن التضفير فى كتابة زنجبار لم يقتصر على تضفير حرفين فى كلمة واحدة، بل نجده فى بعض الأحيان يصل كلمتين متجاورتين، عن طريق ضفر الحرف الأخير من إحداهما مع الحرف الأول من الكلمة الأخرى، علاوة على أن التضفير قد أدرك بعض الحروف الأفقية مثل "الدال" و"الصاد" و "الكاف"(١٦٦) (الشكلان ٥٧٤، ٥٧٥). ويهمنا أن نؤكد أن جميع الكتابات الكوفية التى وصلتنا من مصر فى العصر الفاطمى أو التىوصلتنا من الغرب الإسلامى، تعد بسيطة فى تضفيرها وأسلوبها، بالمقارنة بكتابات زنجبار- موضع الدراسة- التى جاءت بالفعل متطورة ومتقنة إلى حد بعيد.

ثم حاول "فلورى" البحث عن أصل كتابة زنجبار السابقة، وأقر أنه ليس من السهل تحديد هذا الأصل، وألمح إلى أن الجدران الخارجية فى مسجد "Kisimkazi" تشير إلى أن البناء ذى أصل شيرازى(١٦٧). وذكر أنه من سوء الحظ أن الكتابات الكوفية المزخرفة فى المناطق القريبة من الخليج الفارسى لم تنشر بعد. وأن المواد المناسبة للمقارنة غير متيسرة فى الجزيرة العربية وجنوبى فارس والعراق، وأنه لايتبقى لدينا للمقارنة سوى منتجات من مراكز فنية بعيدة؛ ففى القاهرة الفاطمية وجدت نماذج من الخط الكوفى المضفور، إلا أنه ليس هناك ما يشير إلى وجود صلة بينها وبين كتابات مسجد "Kisimkazi"، إذ كانت كتابات القاهرة مقتصدة وضئيلة. أما كتابات آمد فهى تختلف إلى حد بعيد عن كتابات القاهرة الفاطمية، ولكن تكشف فى نفس الوقت عن صلتها ببعض حروف كتابة زنجبار (شكل ٥٧٥). ثم تطرق إلى كتابات السلطان ملكشاه فى آمد، المؤرخة بسنة (٤٨٤هـ)، وذكر أنها احتوت على أشكال متنوعة من التضفير فى حرفى "الألف" و "اللام" وقد تميزت أبدانها بزخرفة على هيئة حلقات وعقد على هيئة القلب، كما أن نهاية حروف "الراء" و "النون" و "الواو" و "الياء"، تنتهى بثلاث أرباع دائرة، وعلى الرغم من وجود هذه السمات فى كتابة زنجبار، إلا أن هناك اختلافاً جوهرياً بينهما(١٦٨). ثم أكد على أن التضفير فى حروف "الدال" و "الصاد" و "التاء" و "الكاف" فى كتابات زنجبار (شكل٥٧٥) لايمكن أن تكون مشتقة من الكتابات المعاصرة لها فى منطقة الجزيرة(١٦٩).

وأخيرا يقر "فلورى" أن الكتابات الرفيعة التطور فى مسجد "Kisımkazi" لم تكن فريدة فى منطقة الساحل الإفريقى "African Coast" فحسب، بل وأيضا فى القارة الآسيوية. ثم قام بمقارنة كتابات مسجد زنجبار مع كتابات برج "راديكان" بإيران، المؤرخة بسنة (٤١١هـ)، وأوضح أنه على الرغم من أن الفاصل الزمنى بينهما أكثر من ثمانين عاماً ٨٩ عام بالتحديد- فإن المقارنة التحليلية بينهما، تبين بجلاء أنهما ينتميان إلى بعضهما. ويسيران فى نفس خط التطور، وذلك على الرغم من أن حلقة الاتصال لاتزال مفقودة بين هذه وتلك. ثم يختم دراسته مؤكداً على أنه كان لدينا حتى الآن احتمال وحيد: أن الخط الكوفى المضفور قد انتقل- هاجر- من الشمال الشرقى إلى الغرب، ولكن الآن هناك مبرراً لأن نعتقد أنه فى غضون القرن الخامس الهجرى/ ١١م قد امتد هذا الأسلوب من الكتابة إلى الجهة الأخرى للجنوب[١٧٠] أى ساحل إفريقيا الشرقى.

ومما لاشك فيه أن كتابات زنجبار الكوفية المضفورة، تزيد من يقيننا، بأن هذا النوع من الكتابة قد ولد وتطور فى إيران، إذ لا مجال للاعتقاد البتّة بأن كتابات زنجبار لاتنتمى لغير كتابات إيران، إذ أن الهوّة عميقة بينها وبين كتابات غرب العالم الإسلامى.

٣- خـط الثلـث:

وصلنا العديد من الأمثلة الفاطمية التى تشير إلى أن هذا النوع من الخطوط عُرف فى مصر منذ أواخر القرن الخامس الهجرى/ ١١م، فيحتفظ متحف بناكى بأثينا بقطعة من النسيج، تحتوى على خمسة أسطر بخط الثلث، تتضمن اسم الخليفة المستنصر بالله، ومكان نسجها فى مدينة دمياط وذلك سنة ٤٧٨هـ[١٧١]، كما وصلنا العديد من قطع النسيج أيضاً التى احتوت على كتابات بخط الثلث وترجع إلى عهد الخلفاء المستعلى (٤٨٧-٤٩٥هـ)، والآمر (٤٩٥-٥٢٤هـ)، والحافظ (٥٢٥-٥٤٤هـ)[١٧٢]. كما ظهر هذا النوع من الخطوط كذلك على دينار مؤرخ بسنة (٤٩٠هـ)، يحمل اسم الخليفة المستعلى[١٧٣]، وعلى بعض شواهد القبور، ومنها شاهد قبر مؤرخ بسنة (٥٦١هـ)[١٧٤]. وعلى بعض المباخر البرونزية[١٧٥] والجصية[١٧٦]، وعلى خزانة دولاب خشبية من جامع الصالح طلائع[١٧٧]، كما وجدناه كذلك يزين أحد النوافذ الجصية بجدار قبلة جامع الصالح طلائع، ويعد ظهوره هذا أقدم ما وصلنا لاستعمال الخط الثلث فى العمارة القاهرية[١٧٨] أو المصرية بوجه عام.

ويبدو أننا لا نحتاج إلى مجهود كبير لاثبات أن هذا النوع من الخطوط ظهر بمصر فى العصر الفاطمى بتأثير من شرق العالم الإسلامى. إذ من المعروف أن هذا النوع من الخطوط شهد مراحل تجويده وتطوره فى تلك المنطقة على يد الغزنويين والسلاجقة وأتابكتهم[١٧٩]، ومن المرجح أنه دخل إلى مصر عن طريق العراق أو الشام، وذلك لبلوغ هذا الخط أوج تطوره أثناء حكم الأتابكة لهذه المنطقة[١٨٠].

هوامش الفصل الثالث

المبحث الأول:

١- انظر: سعاد ماهر: أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية، مطبعة المعرفة، القاهرة، بدون، ص ٦، ٧.

٢- ورد في البخاري أن رجلاً أتى ابن عباس (رضى). فقال له "إني إنسان إنما معيشتي من صنعة يدى وإني أصنع هذه التصاوير" فقال ابن عباس "لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم- يقول : من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً. فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه. فقال: ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر كل شيء ليس فيه روح". البخاري: صحيح البخاري، دار إحياء الكتب العربية، بدون، ص٢٧، ٢٨.

٣- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: أثر الفنون العربية قبل الإسلام في الفن الإسلامي، ص ١٥٧.

٤- راجع: فريد شافعي: العمارة العربية في مصر الإسلامية، المجلد الأول، عصر الولاة، ص ١٢١.

٥- راجع: لطفي عبد الوهاب: العرب في العصور القديمة، ص ٣٠٣.

٦- انظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الشكلان ٨، ٩٥٢).

٧- انظر: آمال العمرى: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولوني (الأشكال ٢٧، ٤٤، ٤٧، ٧٢، ١٠٣، ١٥٦).

٨- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٥٧.

٩- محمد عبد الستار عثمان: دلالات سياسية دعاية للآثار الإسلامية في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان، ح ٢٢٤، ص٨٠.

١٠- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٠٩.

١١- انظر: المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ح٢، ص٢٩.

١٢- انظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق، (شكل ٩٥٢).

١٣- محمد عبد الستار عثمان: المرجع السابق، ص ٨٠.

١٤- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي، ص ٥١.

١٥- عفيف البهنسي: الشام والحضارة، ص ٢١١.

١٦- أحمد فكرى: مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، ص ٧٦، ٧٧.

١٧- راجع: فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤١٧؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص ٢٠١.

Hameed, Abdu Aziz., Some Aspects in The Evolution of Samara Stucco Ornament, Sumer, Vol. XXI, No 1. 2, Iraq, 1965, p. 72.

١٨- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٥٠.
١٩- محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص ٨٢، ٨٣، ٣٥٤.
٢٠- حسين عليوة: بحث بعنوان "المكان في الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الثاني، مايو ١٩٨١م، ص ٩٢، ٩٣.
٢١- سعد زغلول عبد الحميد: الحياة الفنية، ص ٤٤٨.
٢٢- أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول. العصر الفاطمي. ص ١٩٠.

المبحث الثاني:

٢٣- كريزويل: الآثار الإسلامية الأولى، ص ١٠٧.
٢٤- فريد شافعي: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٦٤.
٢٥- راجع: أحمد فكري: مساجد القاهرةومدارسها، المدخل، ص ٤٤.
٢٦- محمد السيد غيطاس: الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن، ص ٢٦١.
٢٧- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق، ص ١٥٠.
٢٨- رقم سجلهما: ٢٧٢١/١٧و ٢٧٢١/٥٦.
٢٩- انظر: آمال العمري: زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولوني، ص ٤، (الشكلان ٢٩، ٣٠).
٣٠- انظر: محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، ص ١٣٣، (شكل١).
٣١- انظر: المرجع نفسه، ص ١٦٥، (شكل١٧).
٣٢- رقم السجل: ٩٤٥٥. راجع:أحمد ممدح حمدي وآخرون: معرض الفن الإسلامي في مصر، ص ٣٠.
٣٣- رقم السجل: ١٢١٣٧. راجع: المرجع نفسه: ص ٢٨.
٣٤- السيدطه أبو سديرة: الحرف والصناعات، ص ١٣١.
٣٥- رقم السجل: ١٤٧١٨. راجع: أحمدممدوح حمدي وآخرون: المرجع السابق، ص ٥١.
٣٦- المقريزي: الخطط، الجزء الأول، ص ٣٨٥.
٣٧- المصدر نفسه: نفس الجزء، ص ٤٤٨.
٣٨- القلقشندي: صبح الأعشى، الجزء الثالث، ص ٥٤١.
٣٩- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٠.
٤٠- ثناء عبد الرحمن بلال: الملابس في العصرين القبطي والإسلامي، ص ١٤.
٤١- كريزويل : المرجع السابق، ص ١٥.
٤٢- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ١٢٠.
٤٣- راجع: عيسى اسكندر معلوف: التجارة عند العرب ومجاوريهم، ص ٤٣٠.
٤٤- راجع: أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص ٣.
٤٥- راجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٠٥، ١٠٦.
٤٦- محمد عبد الستار عثمان: دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية، ص ٨٠.

٤٧- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٤٨- انظر: المرجع نفسه: نفس الصفحة.
٤٩- سورة البقرة: الآية (١٨٩).
٥٠- الأزرقي: أخبار مكة، الجزء الأول، ص ٢٢٤.
٥١- راجع: آمال العمري: المرجع السابق، ص٣٠٤.
٥٢- المرجع نفسه: (الأشكال ٢٩، ٣٠، ٤٤)؛ محمد عبد الستار عثمان: ملامح عربية في شواهد قبور مصرية (شكل١)
٥٣- حسن حلاق: فنون النحت والنقش والتصوير. ص ٣٥٦.
٥٤- محمد عبد الستار عثمان: دلالات دعائية سياسية للآثار الإسلامية، ص ٤٤، ٧٩.
٥٥- سورة الأنعام: الآية (٩٨).
٥٦- سورة النجم: الآية (١).
٥٧- حمود بن ضاوي: شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، ص ١٥٠.
٥٨- راجع: لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١٣٥.
٥٩- (الأشكال ٣٠١، ٣٠٢، ٣٨٦، اللوحات ٣٣، ٦٠ أ، ب، ٦٥، ٦٦). وانظر: زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (الأشكال ٤٩، ٥٣، ٦٨، ٤٥٢).
٦٠- (الأشكال ١٤٤، ١٤٦، ١٤٧، اللوحات ١٧ على اليمين، ١٣٦، ١٦٧). وانظر: زكي محمد حسن: المرجع السابق (الشكلان ٣٣٤، ٣٣٥)؛ أحمد فكري: مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمي (اللوحات ٣٠ جـ، ٣٩، ٦٧، ٦٨، ب، جـ، ٧٠).
٦١- عثمان عثمان إسماعيل: مولد وموطن الفن العربي الإسلامي، ص ١٤.
٦٢- انظر: (الأشكال ٤١٤، ٤١٥، ٤٩٥، ٤٩٦). وانظر: آمال العمري: المرجع السابق. (الأشكال ٢، ٤، ٥، ٦، ٩، ٩، ١٠، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٢٩، ٨٧، ١١٣، ١٣٥).
٦٣- راجع: عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى، ص ٦٠، ٦١.
٦٤- المرجع نفسه: ص ٦١، ٦٢.
٦٥- انظر: (الأشكال ٨٦جـ، ٨٩ أ، ب، ٩٠، ٩١، ٤١٧، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٣، لوحة ٣٧).
٦٦- انظر: (الأشكال ٩٢، ٩٤، ٣٥٧، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، اللوحتان ١٢٣، ١٢٤). وانظر: هرتسفلد، آرنست: تنقيبات سامراء، (الأشكال: ١١٦، ١١٨، ١٢٧، ٢٢٠)، وراجع: عبد العزيز حميد وآخرون: المرجع السابق، ص ١٤٧، ١٤٨.

المبحث الثالث:

٦٧- انظر: (الأشكال ٢٥٥- ٢٥٨، ٣٠٤، لوحة ٤٢).
٦٨- انظر: (الأشكال ٩٨-١٠١، ١٠٨، ١٠٩، ١١٢، ١٧٢- ١٧٧، ١٩٣-١٩٦، ٢٧٤-٢٧٦، ٢٩٦-٢٩٨، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٠٧، اللوحات ١٣-١٦، ٥٨، ٥٩، ٦٢، ٦٥، ٦٧، ١٠٢، ١٠٩، ١١٠، ١٢٦-١٣٠).
٦٩- انظر: ص ( ).

٧٠- عن التجريدية فى الفن العراقى القديم. انظر: ثروت عكاشة: الفن العراقى. ص ٩٢.وفى الفن المصرى القديم. انظر: بوزنر، جورج: معجم الحضارات القديمة. ص ١٦٩ وفى الفن الصينى القديم. انظر: محمد عزت مصطفى: قصة الفن التشكيلى. ص ٨٦.وفى الفن القبطى. انظر: سعاد ماهر: الفن القبطى، ص ٨.

٧١- راجع: زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص ٤٠، ٤١؛ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٤.

٧٢- بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية،مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٥٢م، ص ٢٢، ٢٣.

٧٣- فريد شافعى: المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٦١، ٢٦٢.

٧٤- بدليل أن كثيراً من مدارس الفن الحديث سعت لهذا الأسلوب. راجع: بشر فارس: المرجع السابق، ص ١٨، ١٩.

٧٥- هناك ثمة إشارة تفيد أن الفنان العراقى القديم تعمد التحوير فى الرسوم الآدمية ، بينما لم يلجأ إلى التحوير فى الرسوم الحيوانية وذلك احتقاراً لشأنها. انظر: حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٠٠، (شكل ٣٧).

٧٦- سورة الحديد: الآية (٢٠).

٧٧- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربى، ص ٧١، ٧٢.

٧٨- عفيف البهنسي: الفن الإسلامي، ص ٢٥.

٧٩- المرجع نفسه: ص ٢٦.

٨٠- بلقيس محسن هادى: تاريخ الفن العربى الإسلامى، ص ١٣.

٨١- عبد الرحمن الطيب الأنصارى: المرجع السابق، ص ١٥٥.

٨٢- للاستزادة. انظر: عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الذييب: بحث بعنوان "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء فى منطقة القصيم"،مجلة الدارة، العدد الثانى، السنة الثالثة والعشرون، الرياض، ١٤١٨هـ، ص.ص ١١٢-١٣٨.

٨٣- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، ص ٢٥، ٢٦.

٨٤- منى بدر: أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى فى التحف المنقولة، ص ١٣٢.

٨٥- انظر: ص (   ).

٨٦- انظر: (الأشكال ١٤٣، ١٦٨، ١٨٩، ٢٣٧، ٢٩٥).

٨٧- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٥.

٨٨- القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثانى، ص١٧.

٨٩- لطفى عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ح٢٤، ص ١١٦.

٩٠- راجع القلقشندى: المصدر السابق، الجزء الثانى؛ ص.ص ١٦، ٣٣؛ فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبى العجيب، طبعة خاصة تصدرها دار الشروق ضمن مشروع مكتبة الأسرة ١٩٩٧م، ص ٨٠.

٩١- سورة العاديات: الآيات (١-٥).
٩٢- سورة الأنفال: الآية (٦٠).
٩٣- فاروق خورشيد: المرجع السابق، ص ٩٣، ٩٤.
٩٤- المرجع نفسه: ص ٧٩.
٩٥- راجع: عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الذييب: المرجع السابق، ص ١١٦، ١٣٣.
٩٦- موسكاتي. سبتينو: الحضارات السامية القديمة. ترجمة السيد يعقوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٧٠.
٩٧- انظر: (لوحة٣٤٣)؛ زكي محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية(الشكلان ٣٤٣، ٥٦٦، ٧٣٤)؛

Fehérvái, G., Metalwork, P. 124, Pl. M6.

٩٨- عبد الله بن إبراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الذييب: المرجع السابق، ص ١١٧.
٩٩- يقال: "الإبل العراب"، وهي الإبل العربية. راجع: القلقشندي: المصدر السابق، الجزء الثاني، ص٣٥.
١٠٠- لطفي عبد الوهاب: المرجع السابق، ص ١١٢.
١٠١- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٠٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٠٣- سورة الغاشية: الآية ١٧.
١٠٤- انظر: عبد الله بن ابراهيم العمير، سليمان بن عبد الرحمن الذييب: المرجع السابق (الأشكال ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٥)
١٠٥- راجع: المرجع نفسه، ص ١٥٤.
١٠٦- انظر: (الأشكال ١٤٨، ١٥٤، ١٦٨، ١٧٦ د، هـ، ١٧٧جـ، ١٧٨ أ، ١٨٥، ٢٤٠، ٣٥٧. اللوحات ٣٦، ٤١، ١٢٦).
١٠٧- غياث بن علي بن جريس: أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى، ص ٢٠٤.
١٠٨- محمد بن فارس الجميل: اللباس في عصر الرسول، ص ٢٨.
١٠٩- انظر: (شكل ٣٠٦).
١١٠- محمود إبراهيم حسين: التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، ص ٢٣٢.

المبحث الرابع:

١١١- زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٣٤.
١١٢- حسن الباشا: أثر العروبة والإسلام في نشأة فنون العمارة والزخرفة. ص ٨٢.
١١٣- عبد الرحمن الطيب الأنصاري: المرجع السابق. ص ١٥٢.

١١٤- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٨٢.
١١٥- سورة القلم: الآية (١).
١١٦- سورة العلق: الآيات (٣-٥).
١١٧- عبد العزيز الدالي: الخطاطة، الكتابة العربية، مكتبة الخانجي بمصر. ١٩٨٠م، ص ٦٨.
١١٨- عُرِف هذا النوع من الخط أيضاً باسم "الخط القرمطي" نسبة إلى القرامطة. انظر:
Crohmann, A., The Origin and Early Development of Floriated Küfic, Ars Orientalis, Vol. II. 1957, p. 187;
محمود عكوش: المرجع السابق، ص ٦٩.
١١٩- شكك "جروهمان" في هذا الصدد في أكثر العلماء تخصصاً في مجال الكتابات العربية، أمثال "فان برشم" و"فييت" و"فلورى"، وذكر على سبيل المثال أن "فان برشم" اعتبر الكتابة المستخدمة في نقوش جامع العطارين أنها كتابة كوفية مزهرة، مع أنه من الواضح أنها من النوع المورق. كما أن "فييت" اعتبر الكتابة على شاهد قبر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم سجل ٤٢٨٨)، مؤرخ بسنة ٢٤٣هـ، من نوع الكتابة الكوفية المورقة، بينما هي من النوع الكوفي البسيط. وأن "فلورى" فقد اعتبر الكتابة في إطارات عقود رواق القبلة بالجامع الأزهر،تمثل أحد مظاهر تطور الخط الكوفي المزهر. انظر: Grohmann, A., Op. Cit., p. 184.
١٢٠- حمزة حمود حمزة: بحث بعنوان "أصل الظواهر النباتية في الخط الكوفي"،مجلة المتحف العربي، السنة الثالثة، العدد الثالث، جمادى الأولى، جمادى الآخرة، رجب ١٤٠٨هـ/ يناير، فبراير، مارس ١٩٨٨م، متحف الكويت الوطني، ص٣٠.
١٢١- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٨.
١٢٢- راجع: زكى محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ١٢٧، ٢١٥، ٢١٦؛ حسن الباشا: باب الحاكم بأمر الله،ص ٥١٧؛ مصطفى عبد الله شيحة:دراسات في العمارة والفنون القبطية، ص ١٣٦.
١٢٣- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., p. 185.
124- Ibid., pp. 185-188
125- Ibid., p. 188
١٢٦- للاستزادة، راجع : Ibid., pp. 203 - 209.
127- Ibid., p. 209.
١٢٨- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ١٩٢، ١٩٣.
١٢٩- إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص ٢١٠.
١٣٠- محمد فهد عبد الله الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص ٢٦٩.
١٣١- المرجع نفسه: ص ٢٧٠.
١٣٢- المرجع نفسه: ص ٤٦، ٤٧.
١٣٣- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., pp. 188-209.

١٣٤- راجع: إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٠٩. وما بعدها.
١٣٥- راجع: حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٣٦، ٣٧.
١٣٦- راجع: المرجع نفسه: ص ٣٧.
١٣٧- انظر: حسين عبد الرحيم عليوة: الخط، ص ٢٧٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٥١٧؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٠، ٢١١؛ مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٣٠، ١٣١.
١٣٨- انظر: ص ( ).
١٣٩- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٢١٢.
١٤٠- راجع: Grohmann, A., Op. Cit., pp. 210-213.
١٤١- أحمد فكرى: المرجع السابق، الجزء الأول، ح٣، ص ١٩٢.
١٤٢- المرجع نفسه: نفس الجزء والحاشية والصفحة.
١٤٣- حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
١٤٤-حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
١٤٥- انظر: Grohman, A., Op. Cit., p. 210, fig. 32.
١٤٦- حمزة حمود حمزة: المرجع السابق، ص ٤٠.
١٤٧- زكى محمد حسن: الزخارف الكتابية فى الفن الإسلامى، ص ٢٤٣.
١٤٨- إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٣٤؛ وانظر: مايسة محمود داود: المرجع السابق، ص ١٤٨.
١٤٩- مصطفى عبد الله شيحة: المرجع السابق، ص ١٣٦.
150- Philon, Helen., Early Islamic Ceramics, Figs. 498, 500-502, 505, 506, 508, 513.
١٥١- راجع: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص.ص ٤١٤-٤١٦.
١٥٢- إبراهيم جمعة: المرجع السابق،ص ٤٥.
١٥٣- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٢٤١؛ إبراهيم جمعة: المرجع السابق، ص ٤٥، ٤٦.
154- Blair, Sheila., Op. Cit., p. 4.
١٥٥- سيد حسن صدر الدين: المرجع السابق، ص ١٨٤.
156- Blair, Sheila., Op. Cit., p. 5.
157- Marçais, G., Op. Cit., p. 111.
١٥٨- راجع: منى بدر: أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى بمصر، ص ٢٦٦؛ عبدالناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ٣٢٦، ٣٢٧.
١٥٩- نقلاً عن: Marçais, G., Op. Cit., p. 112.
١٦٠- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، ص ١٥٧.
١٦١- عثمان عثمان إسماعيل: الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى،ص٣٢٤.

١٦٢- المرجع نفسه: نفس الصفحة.
١٦٣- المرجع نفسه،ص ٢٤٤.
١٦٤- هناك العديد من الظواهر الفنية والمعمارية، انتقلت من شرق العالم الإسلامي إلى غربه، ثم من غربه إلى مصر، وقد أشير إلى ذلك في كثير من مواضع البحث.
١٦٥- انظر:

Flury, S., The Kufic Inscriptions of Kisimazi Mosque, Zanzibar, 500 H. (A.D.1107), the Journal of the Asiatic Society, April, 1992. p. 257.

166- Flury., S., Op. Cit., p. 261.
١٦٧- عن الصلات بين زنجبار وشيراز. انظر: ص (   ).
168- Flury, S., Op. Cit., pp. 262-263.
169- Ibid., p. 264.
170- Ibid., p. 264.
١٧١- محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة في الأقشمة الفاطمية، ص ١٥٠.
١٧٢- للاستزادة. انظر: عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٣.
١٧٣- منى بدر: المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١.
١٧٤- حسن عبد الوهاب: المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٣٧.
١٧٥- زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين، ص ٢٣٩، ح٢ من نفس الصفحة.
١٧٦- نادية حسن أبو شال: المبخرة في مصر الإسلامية، ص ٩٥.
١٧٧- زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص ٢٣٣؛ عبد الرؤوف يوسف: المرجع السابق، ص ٣٦٣.
178- Abouseif, Doris., Op. Cit., p. 76.
١٧٩- راجع: زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص ٢٠؛ أحمد بن عمر الزيلعي: شواهد القبور،ص ٢٩. وللاستزادة عن استعمال خط الثلث في العصر السلجوقي. راجع: آصلان آبا اوقطاي: المرجع السابق، ص ٤٠؛ منى بدر: المرجع السابق، ص ٥١.
١٨٠- أحمد قاسم جمعة: المرجع السابق، ص ٢٢٥؛ وانظر: منى بدر: المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١؛ عبد الناصر محمد حسن: المرجع السابق، ص ١٨٢.

المصادر والمراجع

قائمة بالمصادر والمراجع

العربية والأجنبية

أولاً : المصادر التاريخية

ابن الأثير: (أبو الحسن على بن أبى الكرم- ت ٦٣٠هـ)

- الكامل فى التاريخ، من المجلد الثانى إلى المجلد العاشر. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

الإدريسى: (أبو عبد الله محمد بن عبد الله - ت ٥٤٨هـ)

- نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، المجلد الأول والثاني، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون.

الأزرقى: (أبو الوليد محمد عبد الله- ت بعد سنة ٢٤٤هـ)

- أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، جزءان في مجلد واحد، تحقيق رشدى الصالح ملحس. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون.

ابن إياس: (محمد بن أحمد الحنفى - ت ٩٣٠هـ)

- بدائع الزهور فى وقائع الدهور، الجزء الأول، القسم الأول، تحقيق محمد مصطفى، طبعة ثانية مصورة عن الطبعة الأولى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.

البخارى : (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل - ت ٢٥٦هـ)

- صحيح البخارى، دار إحياء الكتب العربية، بدون.

ابن بشكوال : (أبو القاسم خلف بن عبد الملك- ت ٥٧٨هـ)

- كتاب الصلة، قسمان: القسم الأول، خمسة أجزاء، القسم الثانى، خمسة أجزاء، المكتبة الأندلسية، عدد (٤)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.

ابن بطوطة : (أبو عبد الله محمد بن إبراهيم اللواتى - ت ٧٧٩هـ)

- رحلة ابن بطوطة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

البكرى: (أبو عبد الله بن عبد العزيز - ت ٤٨٧هـ)

- المغرب فى ذكر بلاد أفريقية والمغرب، نشر دى سلان. الجزائر، ١٩١١م.

البلاذرى : (الإمام أبى الحسن- ت ٢٧٩هـ)

- فتوح البلدان، عنى بمراجعته والتعليق عليه رضوان محمد رضوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

البلوى: (أبو محمد عبد الله بن محمد المدينى- من علماء ق ٣هـ)

- سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد على، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، بدون.

ابن تغرى بردى: (جمال الدين أبى المحاسن - ت ٨٧٤هـ)

- النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، الجزء الرابع، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. بدون.

الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر- ت ٢٥٥هـ)

- التبصرة بالتجارة، فى وصف ما يستظرف فى البلدان من الأمتعة الرفيعة، والأعلاق النفيسة والجواهر الثمينة، الطبعة الثانية، تحقيق حسن حسنى عبد الوهاب التونسى، المطبعة الرحمانية بمصر، ١٩٣٥م.

ابن جبير: (أبو الحسين محمد بن أحمد الأندلسى- ت ٦١٤هـ)

رحلة ابن جبير، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، دار الكتاب المصرى، القاهرة، بدون.

الحجارى: (عبد الله بن إبراهيم وآخرون)
- النجوم الزاهرة فى حلى حضرة القاهرة- القسم الخاص بالقاهرة من كتاب - المغرب فى حلى المغرب، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
الجوزى : (أبو على منصور العزيزى- ق ٤هـ)
- سيرة الأستاذ جوزر وبه توقيعات الأئمة الفاطميين، تقديم وتحقيق د. كامل حسين. د. محمد عبد الهادى شعيرة، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون.
ابن حوقل: (أبو القاسم بن حوقل النصيبى- ت ٣٨٠هـ)
- صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون.
ابن خرداذبة: (أبو القاسم عبيد الله بن عبد الله - ت ٣٠٠هـ)
- المسالك والممالك، دار صادر، بيروت، بدون.
ابن خلدون: (عبد الرحمن - ت ٨٠٨هـ)
- تاريخ العلامة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدا والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر، المقدمة (المجلد الأول)، الطبعة الثالثة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٧م، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.
ابن خلكان: (أبو العباس شمس الدين أحمد - ت ٦٨١هـ)
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزءان الثالث والخامس، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، بدون.
الدباغ : (عبد الرحمن بن محمد الأنصارى الأسيدى - ت ٦٩٦هـ)
- معالم الإيمان فى معرفة أهل القيروان، أكمله وعلق عليه أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن ناجى التنوخى (٨٣٩هـ)، تحقيق الأحمدى أبو النور ومحمد ماضور، الجزء الثانى، مكتبة الخانجى بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، بدون.
ابن دقماق: (إبراهيم بن محمد بن أيدمير العلائى - ت ٨٠٩هـ)
- كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها، الجزءان الرابع والخامس، قسمان فى مجلد واحد، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى فى دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، بدون.
- الجوهر الثمين فى سير الخلفاء والملوك والسلاطين، تحقيق د. سعيد عبد الفتاح عاشور، الكتاب التاسع والثلاثون من التراث الإسلامى، مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، بدون.
الدوادارى : (أبو بكر بن عبد الله بن أيبك - من علماء أواسط ق ٨هـ)
- كنز الدرر وجامع الغرر، الجزء السادس، الدرة المضية فى أخبار الدولة الفاطمية، تحقيق صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١م.
ابن الزبير: (القاضى الرشيد - ق ٥هـ)
- الذخائر والتحف، تحقيق د. محمد حميد الله، الكويت، ١٩٥٩م.

الزركشي : (محمد بن عبد الله – ت ٧٩٤هـ)
– إعلام الساجد بأحكام المساجد، تحقيق أبو الوفا مصطفى المراغي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الخامس، القاهرة، ١٣٨٤هـ.
ابن سعيد الأندلسي: (ت٦٨٥هـ)
– المغرب في حلى المغرب، تحقيق د.زكي محمد حسن وآخرون، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م.
أبو شامة : (شهاب الدين أبي محمد عبد الرحمن المقدسي– ت ٦٦٥هـ)
– الروضتين في أخبار الدولتين، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، بدون.
الاصطخري: (أبو اسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي – ت في ق ٤هـ)
– مسالك الممالك– وهو معول على كتاب صور الأقاليم للشيخ أبي زيد أحمد بن سهل البلخي، ازنتشارات كتابخانة صدر، ١٩٢٧م.
ابن الصيرفي: (أمين الدين تاج الرياسة أبي القاسم علي بن منجب بن سليمان – ت ٥٤٢هـ)
– الإشارة إلى من نال الوزارة، تحقيق عبد الله مخلص، المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٢٤م.
ابن ظافر: (جمال الدين أبو الحسن علي – ت ٦١٢هـ)
– أخبار الدولة المنقطعة، دراسة تحليلية للقسم الخاص بالفاطميين مع مقدمة وتعقيب أندريه فريد، مجموعة نصوص عربية ودراسات إسلامية، المجلد الثاني عشر، مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٧٢م.
ابن عبد الحكم : (أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله – ت ٢٥٧هـ)
– فتوح مصر وأخبارها، طبعة ليدن، ١٩٢٠م.
ابن عبد الظاهر: (ت ٩٦٢هـ)
– الروضة البهية الزاهرة في خطط المعزية القاهرة، حققه وقدم له وعلق عليه د. أيمن فؤاد سيد، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
العيني : (بدر الدين – ت ٨٥٥هـ)
– السيف المهند في سيرة الملك المؤيد "شيخ المحموي"، حققه وقدم له فهيم محمد شلتوت، دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
ابن فضلان: (أحمد بن فضلان بن العباس– ت في النصف الأول من ق ٤هـ)
– رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة سنة ٣٠٩هـ/ ٩٢١م. تحقيق د. سامي الدهان، الطبعة الثانية، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ١٩٨٧م.
القزويني: (زكريا بن محمد بن محمود – ت ٦٨٢هـ)
– آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، بدون.
القلقشندي : (أحمد بن علي – ت ٨٢١هـ)
– صبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه: محمد حسين شمس الدين، الأجزاء من الأول إلى الخامس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

الكندى : (أبو عمر محمد بن يوسف – ت ٣٥٠هـ)
- الولاة والقضاة، بيروت، ١٩٠٨م.
ابن الكندى : (عمر بن محمد بن يوسف- كان على قيد الحياة فى النصف الثانى من ق ٤هـ)
- فضائل مصر المحروسة، تحقيق د. على محمد عمر، طبعة خاصة من مكتبة الخانجى لمكتبة الأسرة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
ابن المأمون: (الأمير جمال الدين أبو على موسى بن المأمون البطائحى- ت ٥٨٨هـ)
- نصوص من أخبار مصر، تحقيق أيمن فؤاد سيد، المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٣م.
المراكشى : (عبد الواحد – ت ٦٤٧هـ)
- المعجب فى تلخيص أخبار المغرب، تحقيق د. محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجانى للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون.
المراكشى : (ابن عذارى – ت ٦٩٥هـ)
- البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب، الجزء الأول: تاريخ أفريقية والمغرب من الفتح إلى القرن الرابع الهجرى، الجزء الثانى: تاريخ الأندلس من الفتح إلى القرن الرابع الهجرى، تحقيق كولان، ج. س وليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، بدون.
المسبحى: (محمد عبيد الله – ت ٤٢٠هـ)
- أخبار مصر فى سنتين (٤١٤-٤١٥هـ)، تحقيق وليم، ج. ميلورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.
- الجزء الأربعون من أخبار مصر، الجزء الثانى، القسم الأدبى، تحقيق د. حسين نصار؛ المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٨٤م.
المسعودى: (أبو الحسن على بن الحسين بن على – ت ٣٤٦هـ)
- مروج الذهب ومعادن الجوهر، الطبعة الثانية، تحقيق يوسف أسعد داغر، أربعة أجزاء فى مجلدين، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٣م.
المغيرى : (سعيد بن على)
- جهينة الأخبار فى تاريخ زنجبار، تحقيق محمد على الصليبى، الطبعة الثالثة، وزارة التراث القومى والثقافة، عُمان، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.
المقدسى: (شمس الدين أبو عبد الله محمد – ت ٣٨٧هـ)
- أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، الطبعة الثالثة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١م.
المقريزى: (تقى الدين أبى العباس أحمد – ت ٨٤٥هـ)
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، جزءان، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٥٣م.
- السلوك لمعرفة دول الملوك، الجزء الأول، القسم الثانى، صححه ووضع حواشيه محمد مصطفى زيادة، الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧م.
- اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطمية الخلفا، الجزء الأول، تحقيق د. جمال الدين الشيال، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، الكتاب الثانى عشر، القاهرة،

١٩٦٧م، الجزء الثاني. تحقيق د. محمد حلمي محمد أحمد. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني عشر، القاهرة، ١٩٧١م، الجزء الثالث، تحقيق د. محمد حلمي محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني عشر، القاهرة، ١٩٧٣م.

ابن مماتي : (الأسعد شرف الدين أبو المكارم - ت ٦٠٦م)

- قوانين الدواوين، جمعه وحققه عزيز سوريال عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١م.

ابن منقذ : (أسامة - ت ٥٨٤هـ)

- الاعتبار، تحقيق وتقديم قاسم السمرائي، مؤسسة دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ١٩٨٧م.

ابن ميسر : (تاج الدين محمد بن علي بن يوسف - ت ٦٧٧هـ)

- المنتقى من أخبار مصر، انتقاه : تقي الدين أحمد بن علي المقريزي (ت٨٤٥هـ) حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهارسه: أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، بدون.

ناصر خسرو علوي : (ت ٤٨١هـ)

- سفرنامة، ترجمة د. يحيى الخشاب، الألف كتاب الثاني، العدد (١٢٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

الناصري : (أبو العباس أحمد بن خالد - ت ١٣١٥هـ)

- الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الجزء الأول، تحقيق وتعليق جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٥٤م.

ابن النديم : (محمد بن اسحق - ت ٣٨٥هـ)

- الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، بدون.

النرشخي : (أبو بكر محمد بن جعفر - ت ٣٤٨هـ)

- تاريخ بخاري، عربه عن الفارسية وقدم له وحققه وعلق عليه د. أمين عبد المجيد بدوي ونصر الله مبشر الطرازي، الطبعة الثالثة، سلسلة ذخائر العرب، العدد (٤٠)، القاهرة، ١٩٩٣م.

النعمان : (القاضي النعمان بن محمد - ت ٣٦٣هـ)

دعائم الإسلام وذكر الحلال والحرام، والقضايا والأحكام عن أهل بيت رسول الله عليه وعليهم أفضل السلام، (١) تحقيق أصف بن علي أصغر فيضي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

- المجالس والمسايرات، تحقيق الحبيب الفقي، إبراهيم شبوح، محمد اليعلاوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، ١٩٧٨م.

النووي : (الإمام أبي زكريا يحيى بن شرف - ت ٦٧٦هـ)

- رياض الصالحين، دار الحديث، القاهرة، بدون.

النويري : (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب - ت ٧٣٣هـ)

- نهاية الأرب في فنون الأدب، الجزء السادس والعشرون، تحقيق محمد فوزي العنتيل، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، الجزء الثامن والعشرون، تحقيق د. محمد محمد أمين، د. محمد حلمي محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
ابن واصل : (جمال الدين محمد بن سالم - ت ٦٩٧هـ)
- مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، الجزء الأول، تحقيق د. جمال الدين الشيال، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م.
وليم الصوري :
- الحروب الصليبية، ترجمة حسن حبشي، الجزءان الأول والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة تاريخ المصريين، الجزء الأول، عدد (٤٥)، سنة ١٩٩١م، الجزء الثاني، عدد (٧٧)، سنة ١٩٩٥م.
ياقوت الحموي : (شهاب الدين أبو عبد الله ت ٦٢٦هـ)
- معجم البلدان، خمسة أجزاء، دار صادر، بيروت، بدون.

ثانياً : المراجع العربية :

آمال العمري (دكتورة):
- بحث بعنوان "دراسة لزخارف على لوح من الرخام عثر عليه في مدرسة صرغتمش"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م.
- بحث بعنوان "صحن من الفضة من العصر الفاطمي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني، ١٩٨٠م، هيئة الآثار المصرية، قطاع المتاحف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- زخارف شواهد القبور الإسلامية قبل العصر الطولوني (مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)، حوليات هيئة الآثار المصرية، البحوث والوثائق الإسلامية -٤- هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٦م.
- بحث بعنوان "دراسة على تحفتين جديدتين من الزجاج بمتحفي الفنون الجميلة ببوسطن، وبروكلين بالولايات المتحدة الأمريكية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م.
- بحث بعنوان "دراسة على قطعتين جديدتين من النسيج بمتحف الفن الإسلامي"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، القاهرة، ١٩٩١م.
إبراهيم أحمد العدوي (دكتور):
- بحث بعنوان "نشاط أساطيل الدول العربية في شرقي البحر المتوسط"، مجلة المجلة، العدد (١٩)، السنة الثانية، يولية، ١٩٥٨م.
إبراهيم جمعة (دكتور):
- دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي، دار الفكر العربي، بدون.
- بحث بعنوان "الفن الإسلامي المصري وتراث المسيحية فيه"، مجلة الكتاب، الجزء الثالث، المجلد الثالث، بدون.
قصة الكتابة العربية، سلسلة إقرأ، العدد (٥٣)، دار المعارف بمصر، بدون.

إبراهيم شبوح:
- بحث بعنوان "بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة"، ألفية القاهرة، ١٩٦٩م.

إبراهيم ضمرة:
- الخط العربى جذوره وتطوره، الطبعة الثالثة، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٨م.

إبراهيم على طرخان (دكتور):
- بحث بعنوان "الإسلام والممالك الإسلامية بالحبشة فى العصور الوسطى"، المجلة التاريخية المصرية، المجلد الثامن، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩م.
- دولة مالى الإسلامية، دراسات فى التاريخ القومى الإفريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

إبراهيم محمد الجمل:
- بحث بعنوان "جامع عمرو بن العاص" مساجد ومعاهد، سلسلة كتاب الشعب، العدد (٥٧)، مطابع الشعب، ١٩٦٠م.

أبو الحمد محمود فرغلى (دكتور):
- التصوير الإسلامى، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١م.

أبو بكر إسماعيل محمد ميقا (دكتور):
- بحث بعنوان "تاريخ الثقافة الإسلامية والتعليم فى السودان الغربى- أفريقيا الغربية- من القرن الرابع الهجرى حتى مطلع القرن الثالث عشر"، الدارة، العدد الثانى، السنة التاسعة عشر، المحرم- صفر- ربيع الأول، الرياض، ١٤١٤هـ.

أبو صالح الألفى:
- موجز تاريخ الفن العام، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.
- الفن الإسلامى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون.

أبو المعالى أطهر المباركى (القاضى):
- الفتوحات الإسلامية فى الهند أو العقد الثمين فى فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين، نشره أبناء مولوى محمد بن غلام رسول السورتى، جاملى محلة بمبىء نمرة ٣- ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.

أحمد الطوخى (دكتور):
مصر والأندلس، دراسة فى العلاقات السياسية والعلمية والاقتصادية والفنية (٩١هـ/٧١١م- ٦٤٨هـ/١٢٥٠م)، مركز الدلتا للطباعة، اسبورتنج، ١٩٨٨م.

أحمد السيد الصاوى (دكتور):
- مجاعات مصر الفاطمية، أسباب ونتائج، دار التضامن، بيروت، ١٩٨٨م.

أحمد أمين:
فجر الإسلام سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

- ضحى الإسلام، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

أحمد تيمور :

- التصوير عند العرب، أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات د. زكى محمد حسن. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢م.

أحمد دراج (دكتور):

- بحث بعنوان "الوثائق العربية المحفوظة فى دور الأرشيف الأوربية (مصر الإسلامية)". أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.

أحمد عبد الرازق (دكتور):

- بحث بعنوان "وسائل التسلية عند المسلمين"، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

أحمد بن عمر الزيلعى (دكتور):

- شواهد القبور فى دار الآثار الإسلامية بالكويت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ١٩٨٩م.

أحمد فخرى (دكتور):

- بحث بعنوان "بين مصر وإيران منذ أقدم العصور حتى ظهور الإسلام"، دراسات فى الفن الفارسي، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.

- دراسات فى تاريخ الشرق القديم، مصر والعراق- سوريا- اليمن- إيران، مختارات من الوثائق التاريخية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون.

أحمد فكرى (دكتور):

- مسجد القيروان، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، ١٩٣٦م.

- بحث بعنوان "مسجد الزيتونة فى تونس- بحث أثرى"، المجلة التاريخية المصرية، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلد الرابع، العدد الثانى، مايو ١٩٥٢م.

- بحث بعنوان "عوامل الوحدة فى الآثار الإسلامية بالبلاد العربية"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.

- مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦١م.

- مساجد القاهرة ومدارسها، الجزء الأول، العصر الفاطمى، دار المعارف، القاهرة، بدون.

أحمد قاسم جمعة (دكتور):

- بحث بعنوان "أهم التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين العراق والمغرب العربى فى العصر الإسلامى"، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد التاسع، ١- أيلول، ١٩٧٨م.

أحمد محمود الساداتى (دكتور):

- تاريخ الدولة الإسلامية بآسيا وحضارتها، شبه القارة الهندية الباكستانية وبنجلادش- إيران- بلاد ما وراء النهر (بخارى الكبرى أو التركستان)- أفغانستان- تركيا، مكتبة نهضة الشرق،

القاهرة،١٩٨٧م.
أحمد مختار العبادى (دكتور):
- بحث بعنوان "سياسة الفاطميين نحو المغرب والأندلس". صحيفة معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد، المجلد الخامس، مدريد، ١٩٥٧م.
- بحث بعنوان "الحياة الاقتصادية فى الدولة الإسلامية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
أحمد ممدوح حمدى:
- معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٥٩م.
- بحث بعنوان "الطراز الأيوبى فى مصر"، المؤتمر الخاس للآثار فى البلاد العربية، القاهرة، ١٩-٢٤ أبريل- نيسان، ١٩٦٩م.
أحمد ممدوح حمدى وآخرون:
- معرض الفن الإسلامى فى مصر ٣٥٨-٩٢٣هـ/ ٩٦٩-١٥١٧م، القاهرة، ١٩٦٩م.
اعتماد يوسف القصيرى (دكتورة):
- بحث بعنوان "الزخارف النباتية من الأرابسك إلى الرقش العربى"، مجلة المتحف العربى، العدد الثانى، السنة الثالثة، الكويت، ١٩٨٧م.
المنجى النيفر:
- الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، الشركة التونسية للتوزيع، بدون.
أمين مدنى:
- العرب فى أحقاب التاريخ وجغرافيته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.
أمينة أحمد الشوربجى (دكتورة):
- رؤية الرحالة المسلمين للأحوال المالية والاقتصادية لمصر فى العصر الفاطمى (٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م)، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٧٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
أنور الرفاعى:
- تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧م.
أيمن فؤاد سيد (دكتور):
- الدولة الفاطمية فى مصر، تفسير جديد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.
بشر فارس:
- سر الزخرفة الإسلامية، مطبعة المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٥٢م.
بلقيس محسن هادى:
- تاريخ الفن العربى الإسلامى. وزارة التعليم العالى والبحث العلمى، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
تقى الدباغ (دكتور):
بحث بعنوان "العراق فى عصور ما قبل التاريخ". العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

ثروت عكاشة (دكتور):

- الفن المصرى القديم، تاريخ الفن -٢- النحت والتصوير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
- الفن العراقى، سومر وبابل وآشور، سلسلة تاريخ الفن (٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بدون.
- الفن الرومانى، تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، الجزء العاشر، المجلد الثانى (التصوير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون.

ثناء عبد الرحمن بلال:

- الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٢- ١٩٨٣م.

جمال الدين الشيال (دكتور):

- بحث بعنوان "الصلات الثقافية بين المغرب والإسكندرية فى العصر الإسلامى"، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، المجلد الخامس عشر، ١٩٦١م، مطبعة جامعة الإسكندرية، ١٩٦٢م.
- تاريخ مصر الإسلامية، الجزء الأول، من الفتح العربى إلى نهاية العصر الفاطمى، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٧م.

جرجى زيدان:

- العرب قبل الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، مطبعة الهلال، ١٩٣٩م.
- تاريخ التمدن الإسلامى، خمسة أجزاء فى مجلدين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون.

جمال محمد محرز (دكتور):

- بحث بعنوان "فضل مصر على صناعة السجاد فى أسبانيا"، مجلة المجلة، العدد الحادى عشر، نوفمبر، ١٩٥٧م.
- بحث بعنوان "المعادن الإيرانية فى المتحف الإسلامى"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى احتفاء بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.
- بحث بعنوان "التصوير الإسلامى فى الأندلس وعلاقته بالتصوير المصرى"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.

جواد على:

- المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٠م.

حامد العجابى:

- بحث بعنوان "الفن الإسلامى، أسسه المشتركة، مضامينه وأشكاله"، أعمال الندوة العالمية المنعقدة فى استانبول، أبريل- نيسان ١٩٨٣م، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

حامد زيان غانم (دكتور):

- الصراع السياسى والعسكرى بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.

حسن إبراهيم حسن (دكتور)، طه أحمد شرف (دكتور):

- المعز لدين الله إمام الشيعة الإسماعيلية ومؤسس الدولة الفاطمية في مصر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧م.

حسن إبراهيم حسن (دكتور):

- بحث بعنوان "كافور الإخشيدي"، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، الجزء الأول، المجلد السادس، مايو ١٩٤٢م، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م.
- تاريخ الدولة الفاطمية في المغرب ومصر وسورية وبلاد العرب، الطبعة الثانية من كتاب "الفاطميون في مصر". مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨م.
- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، الجزء الثاني، العصر العباسي الأول في الشرق ومصر والمغرب والأندلس ١٣٢-٢٣٢هـ/ ٧٤٩-٨٤٧م، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- انتشار الإسلام في القارة الأفريقية، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م.

حسن أحمد محمود (دكتور):

- حضارة مصر الإسلامية – العصر الطولوني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
- الإسلام في آسيا الوسطى (بين الفتحين العربي والتركي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.

حسن الباشا (دكتور):

- تاريخ الفن في العراق القديم، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦م.
- بحث بعنوان "طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م.
- بحث بعنوان "تطور الخط العربي في الإسلام"، مجلة منبر الإسلام، العدد (٨)، السنة (١٩)، يناير، ١٩٦٢م.
- الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ثلاثة أجزاء، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- (الأبحاث) "إبريق مروان بن محمد"، - "البللور الصخري"، - "باب الحاكم بأمر الله"، -"بنو المعلم"، -"التصوير"، -"جامع ابن طولون"، -"جامع عمرو بن العاص"، -"قبل أن تكون القاهرة"، -"وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣م.
- بحث بعنوان "أثر العروبة والإسلام في نشأة فنون العمارة والزخرفة الإسلامية"، الدارة، العدد الرابع، السنة الأولى. الرياض. ذو الحجة ١٣٩٥هـ/ ديسمبر ١٩٧٥م.
- بحث بعنوان "أصول الحضارة الإسلامية"، الدارة. العدد الأول، الرياض، ربيع الأول ١٣٩٥هـ/ مارس ١٩٧٥م.
- الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م

- دراسات في الحضارة الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م.
- قاعة بحث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٨م.
- التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، بدون.

حسن حلاق (دكتور):
- بحث بعنوان "فنون النحت والنقش والتصوير"، تاريخ العلوم عند العرب لعمر فروخ وآخرون، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٠م.

حسن خضيرى أحمد (دكتور):
- علاقات الفاطميين في مصر بدول المغرب (٣٦٢-٥٦٧هـ/ ٩٧٣-١١٧١م)، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون.

حسن عبد الوهاب:
- بحث بعنوان "توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية"، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد (٣٦)، سنة ١٩٥٣-١٩٥٤م.
- بحث بعنوان "الآثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية"، محاضرة ألقيت بالمجمع العلمي المصري، في جلسة ٢٨ شعبان ١٣٧٥هـ/١٩ ابريل ١٩٥٦م.
- بحث بعنوان "الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة"، دراسات في الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.
- تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر"، التاريخ والآثار، الحلقة الدراسية الأولى ٤-٩ من فبراير سنة ١٩٦١م"، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، بدون.

حسن على حسن (دكتور):
- الحياة الدينية في المغرب (القرن الثالث الهجرى)، القاهرة، ١٩٨٥م.

حسن محمد الهوارى:
- بحث بعنوان "المنسوجات الأموية والعباسية، ماهي مميزاتها وما بقي منها"، مجلة المجلة، الجزء السابع، المجلد (٤٣)، بدون.
- بحث بعنوان "أقدم دار إسلامية في مصر من عهد الدولة الطولونية"، مجلة الهندسة، العدد (٨، ٩، ١٠)، سنة (١٥)، أكتوبر، ١٩٣٥م.

حسنى محمد نويصر (دكتور):
- الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشروق، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.

حسنين محمد ربيع (دكتور):
- تاريخ الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.

حسين أمين (دكتور):
- بحث بعنوان "تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق في العصور الإسلامية"،مجلة كلية

الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول. عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبي للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م.

حسين عبد الرحيم عليوة (دكتور):

- (الأبحاث) "الخط"، - "قطر الندى"، - "المعادن". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- بحث بعنوان "المكان في الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الثامن، مايو، ١٩٨١م.

حسين مجيب المصري (دكتور):

- بحث بعنوان "أثر الفرس في الحضارة الإسلامية". دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٥٨م.

حسين مؤنس (دكتور):

- بحث بعنوان "تطور العمارة الإسلامية في الأندلس"، حوليات كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، مايو ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥١م.
- المساجد، عالم المعرفة، العدد (٣٧)، الكويت، صفر- ربيع الأول، يناير ١٩٨١م.
- أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة. ١٩٨٧م.
- مصر ورسالتها، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

حسين نصار (دكتور):

- بحث بعنوان "دولة مهملة في تاريخ مصر الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد الثالث، مارس، ١٩٥٧م.

حكمت عبد الكريم فريحات(دكتورة)، إبراهيم ياسين الخطيب:

- مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٩م.

حمود بن ضاوي (دكتور):

- شمال الحجاز، الجزء الأول، الآثار، الطبعة الثالثة، العصر الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م.

خالد الجار (دكتور):

- لمحات عن الفن العراقي، بغداد، بدون.

خليل يحيى نامي:

- بحث بعنوان "أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام". مجلة كلية الآداب. الجامعة المصرية، المجلد الثالث، الجزء الأول، مايو ١٩٣٥م.

راشد البراوي (دكتور):

- حالة مصر الاقتصادية في عهد الفاطميين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون.

ربيع حامد خليفة (دكتور):

- الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

زاهر رياض (دكتور):
- شمال أفريقيا في العصور الوسطى. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. ١٩٨١م.
زكي محمد حسن (دكتور):
- التصوير في الإسلام عند الفرس، لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة. ١٩٣٦م.
- بحث بعنوان "إيران مفاخرها وفنونها"، مجلة المقتطف، مايو، ١٩٣٨م.
- بحث بعنوان "بعض التأثيرات القبطية في الفنون الإسلامية"، المجلة الجديدة، العدد الثالث، السنة السابعة، مارس، ١٩٣٨م.
- الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٠م.
- الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١م.
- بحث بعنوان "الطراز الأموي في الفنون الإسلامية"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، الجزء الثالث، السنة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر، أبريل، ١٩٦٤م.
- بحث بعنوان "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، مجلة الكتاب، المجلد الأول، الجزء الثالث، السنة الأولى، دار المعارف للطباعة والنشر،محرم ١٣٦٥هـ/ يناير ١٩٤٦م.
- بحث بعنوان "تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١م.
- بحث بعنوان "نقد لكتاب:
Ernst Kühnel., The Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, D. C. National Publishing Company, 1952.
مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع، الجزء الثاني، ١٩٥٢م.
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- كنوز الفاطميين، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨١م.
- الفن الإسلامي في مصر، من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
- فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.
زياد محمد عبد العال جبالي(دكتور):
- بحث بعنوان "حضارة القاهرة من خلال شعر تميم بن المعز لدين الله الفاطمي"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الحادي والعشرون، الجزء الأول، مارس ١٩٩٨.
سامي أحمد عبد الحليم (دكتور):
- المنسوجات الأثرية القبطية والإسلامية- المحفوظة في متحف جاير أندرسون بالقاهرة- مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
سحر سليم الهنيدي:
- بحث بعنوان "نظرة في تكوين الخط العربي"، مجلة المتحف العربي، الكويت، العدد الرابع، السنة الثانية، ١٩٨٧م.

سحر عبد العزيز سالم (دكتورة):
- بحث بعنوان "دور الطراز في الأندلس في عصر دولة بنى أمية"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير، ١٩٩٥م.
سعاد ماهر (دكتورة):
- بحث بعنوان "خزف الرقة"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الثاني، ديسمبر، ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٥م.
بحث بعنوان "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل، الجزء الثاني، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
- مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، الجزء الأول والثاني، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م.
- مدينة أسوان وآثارها في العصر الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- الفن القبطي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- النسيج الإسلامي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والوسائل التعليمية، القاهرة، ١٩٧٧م.
- بحث بعنوان "الفنون الزخرفية"، دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- الحصير في الفن الإسلامي، القاهرة، ١٩٩٢م.
- أسطورة شجرة الحياة والحضارة الإسلامية، مطبعة المعرفة، القاهرة، بدون.
- مشهد الإمام على في النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، بدون.
سعاد ماهر (دكتورة) وحشمت مسيحة:
- منسوجات المتحف القبطي- الجناح الجديد-٢- قسم المنسوجات، مصلحة الآثار، المتحف القبطي، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٧م.
سعد الخادم:
- الفنون الشعبية في النوبة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٥)، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، ١٥ أبريل، سنة ١٩٦٦م.
- فن الخزف، سلسلة كتابك، العدد (٩٤)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
- الأزياء الشعبية والفنون الشعبية في النوبة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (١٩)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧م.
سعد زغلول عبد الحميد (دكتور):
- بحث بعنوان "الحياة الفنية"، دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.
- العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون.

سعد عبد العزيز الراشد:

- بحث بعنوان "الآثار الإسلامية فى الجزيرة العربية فى عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين (رضى الله عنهم)"، فى الجزيرة العربية فى عصر الرسول والخلفاء الراشدين، دراسات تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثالث، الجزء الثانى، جامعة الملك سعود، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م.

سعد محمد حذيفة الغامدى (دكتور):

- بحث بعنوان "الفتح الإسلامى لبلاد وادى السند". حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية التاسعة، الرسالة الثانية والخمسون، ١٤٠٨-١٤٠٩هـ/ ١٩٨٧-١٩٨٨م.

سعيد حامد الصدر:

- الخزف، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م.

سعيد عد الفتاح عاشور (دكتور):

- أوربا العصور الوسطى، الجزء الأول، التاريخ السياسى، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م.
- بحث بعنوان "الحياة الاجتماعية فى الدولة الإسلامية"، دراسات فى تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

سعيد مغاورى محمد (دكتور):

- البرديات العربية فى مصر الإسلامية، مكتبة الشباب، العدد (٤٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس، ١٩٩٦م.

سلام شافعى محمود (دكتور):

- أهل الذمة فى مصر فى العصر الفاطمى الثانى والعصر الأيوبى (٤٦٧-٦٤٨هـ/ ١٠٧٤-١٢٥٠م)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

سلطان المعانى (دكتور):

- بحث بعنوان "النقوش الدفينة عند الأنباط"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م.

سليمان مصطفى زبيس:

- بحث بعنوان "إلمامة عن أحوال القاهرة الاقتصادية وعلاقتها مع الخارج فى عهد الفاطميين"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
- بحث بعنوان "القبة التونسية"، دراسات فى الآثار الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٩م.
- بحث بعنوان "آثار تونس"، المؤتمر الرابع للآثار فى البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (أيار)، ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
- بحث بعنوان "المحاريب فى العمارة الدينية بالمغرب الإسلامى"، المؤتمر الرابع للآثار فى البلاد العربية، تونس ١٨-٢٩ مايو (آيار)، ١٩٦٣م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

سليم عادل عبد الحق:
- كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، مطبعة البرقي، دمشق، ١٩٥٩م.
سهيلة ياسين الجبوري:
- أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، بغداد، ١٩٧٧م.
سيد أحمد على الناصرى (دكتور):
- الروم والمشرق العربي، مركز النشر لجامعة القاهرة، ١٩٩٣م.
السيد الباز العريني (دكتور):
- الحضارة والنظم الأوربية في العصور الوسطى، القسم الأول، دار النهضة العربية، بيروت، بدون.
- تاريخ أوربا العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، بدون.
السيد طه أبو سديرة (دكتور):
- الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي (٢٠-٥٦٧هـ/ ٦٤١-١١٧١م)، سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (٩٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
السيد عبد العزيز سالم (دكتور):
- قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخية، عمرانية، أثرية في العصر الإسلامي)، جزءان، دار النهضة العربية، بيروت، الجزء الأول، ١٩٧١م، الجزء الثاني، ١٩٧٢م.
- تاريخ مدينة المرية الإسلامية قاعدة أسطول الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٤م.
- التاريخ والمؤرخون العرب، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
- (الأبحاث) "البحرية المصرية في العصر الفاطمي"، -"التأثيرات العراقية في البناء الحضاري الأندلسي في عصر الدولة الأموية"، -"التجارة البحرية في الخليج في صدر الإسلام"، -"تجارة الأندلس مع العراق والخليج العربي في العصر العباسي". بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الأول، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م، - "الآثار الإسلامية في دير سانت كاترين بطور سينا"، -"التأثيرات المتبادلة بين مصر والمغرب في مجال فنون العمارة والزخرفة"، -"العمارة الإسلامية في الأندلس وتطورها"، -"بعض التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية"، -"روائع الآثار الإسلامية بجمهورية الجزائر"، -"مساجد الشام"، -"من جديد حول التأثيرات الأندلسية في العمارة المصرية الإسلامية". بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار، القسم الثاني، دار الغرب اللبناني، بيروت، ١٩٩٢م.
- دراسات في تاريخ العرب، تاريخ الدولة العربية، الجزء الثاني، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون.
- تحف العاج الأندلسية في العصر الإسلامي، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، بدون.
- المآذن المصرية، نظرة عامة عن أصولها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، بدون.

السيد محمد يوسف (دكتور):
- بحث بعنوان "علاقات العرب التجارية بالهند منذ أقدم العصور إلى القرن الرابع الهجرى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الخامس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٣م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٣م.
سيدة إسماعيل كاشف (دكتورة):
- بحث بعنوان "علاقة الصين بديار الإسلام"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الأول، ١٩٧٥م.
- مصر فى عصر الإخشيديين، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٢٩)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- بحث بعنوان "مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية الدولة الإخشيدية، ٢٠-٣٥٨هـ/ ٦٤١-٩٦٩م"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- مصر فى فجر الإسلام- من الفتح العربى إلى قيام الدولة الطولونية، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٨٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
- أحمد بن طولون، سلسلة أعلام العرب (٤٨)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، بدون.
شريف يوسف:
- تاريخ فن العمارة العراقية فى مختلف العصور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، السلسلة الفنية، العدد (٤٩)، العراق، ١٩٨٢م.
شوقى أبو خليل (دكتور):
- الحضارة العربية الإسلامية، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ليبيا، طرابلس، ١٩٨٧م.
شوقى عبد القوى عثمان (دكتور):
- تجارة المحيط الهندى فى عصر السيادة الإسلامية (٤١-٩٠٤هـ/ ٦٦١-١٤٩٨م)، عالم المعرفة، العدد (١٥١)، الكويت، ذو الحجة ١٤١٠هـ/ يوليو- تموز ١٩٩٠م.
صابر محمد دياب (دكتور):
- دراسات فى التاريخ الإسلامى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م.
صابر عبده أبا زيد (دكتور):
- بحث بعنوان "التوفيق بين الدين والفلسفة عند إخوان الصفا"، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد الثالث، ١٩٩٤م.
صالح أحمد العلى (دكتور):
- بحث بعنوان "بغداد: تأسيسها ونموها"، -"سر من رأى مركزاً للخلافة"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.
صالح أحمد العلى (دكتور)، خضر جاسم الدورى (دكتور):
- بحث بعنوان "التسلط الأجنبى"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.

صالح لمعي (دكتور):
- التراث المعماري الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
صبحي الشاروني (دكتور):
فنون الحضارات الكبرى- تاريخ الحضارة وتذوق الفن- جزءان، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م.
صلاح الدين البحيري (دكتور):
- عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها في الفنون، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة، الرسالة الثانية عشر، ١٩٨٢م.
صلاح حسين العبيدي (دكتور):
- التحف المعدنية الموصلية في العصر العباسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م.
صلاح حسين العبيدي (دكتور)، طلعت رشاد الياور (دكتور):
- بحث بعنوان "أثر العمارة العراقية في العمارة المصرية في العصر العباسي"، مجلة المؤرخ العربي، الأمانة العامة لاتحاد المؤرخين العرب، العدد (٤٠)، السنة الرابعة عشر، بغداد، ١٩٨٩م.
طاهر مظفر (دكتور):
- بحث بعنوان "عمارة سامراء العباسية في عهد المتوكل"، مجلة سومر، المجلد (٣٢)، العراق، ١٩٧٢م.
طه ندا (دكتور):
- بحث بعنوان "بخاري"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد التاسع عشر، ١٩٦٥م.
عادل شريف (دكتور):
- بحث بعنوان "التأثيرات المعمارية بين مصر والعراق في العصر الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بقنا، الجزء الثاني، العدد الخامس، ١٩٩٥م.
عادل عبد الحفيظ حمزة (دكتور):
- بحث بعنوان "ملامح من المجتمع الصيني، في ضوء بعض كتابات الرحالة إبان العصور الوسطى (ق ٤-٨هـ/ ١٠-١٤م)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الخامس عشر، أبريل، ١٩٩٤م.
عاصم محمد رزق (دكتور):
- بحث بعنوان "المحاريب الفاطمية في جوامع القاهرة ومساجدها"، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، الرياض، ١٩٨٤م.
عباس عبد الوهاب:
- بحث بعنوان "الوحدة الفنية بين مصر وسورية"، مجلة المجلة، العدد (١٧)، السنة الثانية، مايو ١٩٥٨م.
عبد الحليم عويس (دكتور):
بحث بعنوان "الغزو الثقافي في مجال التاريخ"، مجلة المسلم المعاصر، العدد السابع والأربعون، السنة الثانية عشر، مؤسسة المسلم المعاصر، بيروت، لبنان، رجب ١٤٠٦هـ/ مارس ١٩٨٦م.
- دولة بني حماد صفحة رائعة من التاريخ الجزائري، الطبعة الثانية، دار الصحوة للنشر والتوزيع،

القاهرة، ١٩٩١م.
عبد الرحمن الطيب الأنصارى (دكتور):
- "الموسم الرابع لحفريات قرية الفاو" (تقرير مختصر)، دراسات فى تاريخ الجزيرة العربية، الكتاب الثانى، الجزيرة العربية قبل الإسلام، جامعة الملك سعود، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- بحث بعنوان "أثر الفنون العربية قبل الإسلام فى الفن الإسلامى"، المؤتمر التاسع للآثار - الآثار الإسلامية فى الوطن العربى، (صنعاء ٣٠ ربيع الأول - ٦ ربيع الآخر ١٤٠٠هـ/ ١٦-٢٢ فبراير ١٩٨٠م)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٥م.
عبد الرحمن زكى (دكتور):
- الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المكتبة الثقافية، العدد (١٥٨)، القاهرة، ١٩٦٦م.
- الحلى فى التاريخ والفن، الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (٢٨)، القاهرة، ١٩٨٨م.
عبد الرحمن فهمى (دكتور):
- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الحادى والعشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٣م.
- النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد (١٠٣)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، فبراير، ١٩٦٤م.
- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف الإسلامية فى مصر"، حوليات كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثانى والعشرون، العدد الثانى، سنة ١٩٦٠م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٥م.
- (الأبحاث) "أرنولد فون هارف"، -"أسوار القاهرة وأبوابها"، -"العمارة قبل عصر المماليك"، -"المسكوكات"، -"النسيج". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- روائع العمارة الفاطمية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
عبد الرحيم إبراهيم أحمد (دكتور):
- تاريخ الفن فى العصور الإسلامية، العمارة وزخارفها، مكتبة عالم الفكر، ١٩٨٩م.
عبد الرؤوف يوسف:
- بحث بعنوان "الرسوم الآدمية على الخزف المصرى"، مجلة المجلة، العدد (٢١)، سبتمبر، ١٩٥٨م.
- بحث بعنوان "طبق (غبن) والخزف الفاطمى المبكر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٦م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٨م.
- بحث بعنوان "لمحة عن الخزف الإسلامى فى الإقليم المصرى"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١١)، السنة (١٨)، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، أبريل، ١٩٦١م.
- بحث بعنوان "خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٢٠)، العدد الثانى، ديسمبر، ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م.

- (الأبحاث) "أبو القسم مسلم بن الدهان". -"الخزف". -"الخشب والعاج". -"الزجاج". -"غيبى بن التوريزى". -"الفخار". -"النحت". القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
بحث بعنوان "الخزف الإيرانى"، دراسات فى الفن الفارسى، كتاب تذكارى، احتفاءً بمرور ٢٥٠٠ عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية، القاهرة، ١٩٧١م.
بحث بعنوان "دراسة فى الزجاج المصرى"، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م، الجزء الثانى، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١م.

عبد العزيز بن إبراهيم العمرى:

- الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول ﷺ، بدون، ١٩٨٥م.

عبد العزيز حميد (دكتور):

- بحث بعنوان "دراسة لبعض التحف المعدنية الإسلامية"، مجلة سومر، الجزء الأول والثانى، المجلد الثالث والعشرون، بغداد، ١٩٦٧م.

عبد العزيز حميد (دكتور) وآخرون:

- الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، بغداد، ١٩٨٢م.

عبد العزيز صالح (دكتور):

- بحث بعنوان "الوحدانية فى مصر القديمة"،مجلة المجلة، العدد (٣١)، السنة الثالثة، يولية، ١٩٥٩م.
- الشرق الأدنى القديم، الجزء الأول، مصر والعراق، القاهرة، ١٩٦٧م.

عبد العزيز بن صالح الهلابى (دكتور):

- بحث بعنوان "ما حقيقة رحلة قريش فى الصيف إلى الشام"، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الثانية والعشرون، الرياض، شوال ١٤١٧هـ.

عبد العزيز الدالى:

- الخطاطة، الكتابة العربية، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٨٠م.

عبد العزيز العلوى:

- بحث بعنوان "صناعة النسيج فى المغرب الوسيط (الإنتاج والمبادلات)"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، عدد خاص بعنوان "دراسات فى تاريخ المغرب"، (٢)، سنة ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

عبد العزيز بنعبد الله:

- بحث بعنوان "الفن المغربى تعبير رائع عن مدارك الأجيال"، اللسان العربى، المجلد التاسع، الجزء الأول، ذو القعدة ١٩٣١هـ/ يناير ١٩٧٢م، يصدرها: المكتب الدائم لتنسيق التعريب فى الوطن العربى، جامعة الدول العربية، الرباط.

عبد الله إبراهيم العسكر (دكتور):

- بحث بعنوان "هجرة بنى حنيفة إلى الأمصار الإسلامية فى العصر الأموى"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ربيع الآخر، جمادى الأولى، جمادى الآخرة، ١٤١٣هـ.

عبد الله بن إبراهيم العمير (دكتور)، سليمان بن عبد الرحمن الذييب (دكتور):
- بحث بعنوان "النقوش والرسوم الصخرية بالجواء في منطقة القصيم"، مجلة الدارة، العدد الثاني، السنة الثالثة والعشرون، الرياض، ١٤١٨هـ.
عبد اللطيف إبراهيم (دكتور):
- بحث بعنوان "جلدة مصحف بدار الكتب المصرية"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد العشرين، الجزء الأول، مايو ١٩٥٨م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٢م.
عبد المجيد إسماعيل داغستاني:
- الرياض التطور الحضرى والتخطيط، وزارة الإعلام، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م.
عبد المنعم رسلان (دكتور):
- الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا، الكتاب الجامعى (٤)، تهامة، جدة، ١٩٨٠م.
عبد المنعم عبد الحميد سلطان (دكتور):
- بحث بعنوان "دور يعقوب بن كلس فى تاريخ مصر الإسلامية (٣٥٥هـ/ ٩٦٦م/ ٣٨٠هـ-٩٩١م)، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الرابع عشر، يناير، ١٩٩٤م.
- بحث بعنوان "أسرة القاضى النعمان بن محمد وعلاقاتها بالفاطميين"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السابع عشر، يناير، ١٩٩٥م.
- الأسواق فى مصر فى العصر الفاطمى، دراسة وثائقية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٩٧م.
عبد المنعم عبد العزيز (دكتور):
- بحث بعنوان "المساجد فى صقلية"، مجلة رسالة المسجد، المجلد الأول، العدد الثانى، فبراير، ١٩٧٩م.
عبد المنعم ماجد (دكتور):
- خلافة الفاطميين وسقوطها فى مصر، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٦٨م.
- نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر، دراسة شاملة لنظم القصر الفاطمى ورسومه، (٢)، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
عائدة سليمان عارف (دكتور):
- مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م.
عامر سليمان (دكتور):
- بحث بعنوان "جوانب من حضارة العراق القديم"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.
عثمان عثمان إسماعيل (دكتور):
- بحث بعنوان "نشأة الفن الإسلامى وتأثيره على فنون أوربا" (١)، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس، السنة الثالثة، تصدرها وزارة عموم الأوقاف، الرباط- المغرب، رجب ١٣٧٩هـ/ فبراير ١٩٦٠م.
- بحث بعنوان "مولد وموطن الفن العربى الإسلامى وروافده شرقاً وغرباً"، مجلة المتحف العربى، العدد الثانى، السنة الثالثة، ١٩٨٧م.

- دراسات جديدة في "الفنون الإسلامية والنقوش العربية بالمغرب الأقصى". دار الثقافة، بيروت. بدون.
عزت زكي حامد قادوس (دكتور):
بحث بعنوان "التماثيل البرنزية الصغيرة المحفوظة بالمتحف الروماني بالإسكندرية، دراسة تحليلية مقارنة"، مجلة كلية الآداب بسوهاج- عدد تذكاري- العدد السادس عشر، يونيو، ١٩٩٤م.
عصام الدين عبد الرؤوف (دكتور):
تاريخ الإسلام في جنوب غرب آسيا في العصر التركي. دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٥م.
بحث بعنوان "الأيام الأخيرة في حياة مصر الفاطمية". مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الكتاب الذهبي للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٧٨م.
عطية القوصي (دكتور):
- تجارة مصر في البحر الأحمر منذ فجر الإسلام حتى سقوط الخلافة العباسية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦م.
عفيف البهنسي (دكتور):
- جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، العدد (١٤)، الكويت، صفر- ربيع الأول ١٣٩٩هـ/ فبراير (شباط)، ١٩٧٩م.
- الفن العربي الإسلامي في بداية تكوينه، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٣م.
- الشام والحضارة، دمشق، ١٩٨٦م.
- الفن الإسلامي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق، ١٩٨٦م.
عفاف سيد صبرة (دكتورة):
- العلاقات بين الشام والغرب، علاقة البندقية بمصر والشام في الفترة من ١١٠٠- ١٤٠٠م، دار النهضة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.
علام محمد علام:
- الخزف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون.
علي إبراهيم حسن:
- تاريخ جوهر الصقلي قائد المعز لدين الله الفاطمي. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٣م.
علي حسن الخربوطلي (دكتور):
- بحث بعنوان "الوزير الأجل يعقوب بن كلس وآثاره الحضارية في مصر"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، الجزء الأول، عدد خاص بعنوان "الكتاب الذهبي للاحتفال الخمسيني بالدراسات الآثارية بجامعة القاهرة"، القاهرة، ١٩٧٨م.
علي محمود سليمان المليجي (دكتور):
- بحث بعنوان "التأثيرات العراقية على العمارة الإسلامية في مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، العدد (٣٤)، العام الجامعي ٩١-١٩٩٢م.

علية أحمد عابدين :
بحث بعنوان "(محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم)" وصف ملابسه ونسيجها وألوانها". منبر الإسلام، العدد الأول، المجلد (٣٢)، المحرم ١٣٩٤هـ/ يناير ١٩٧٤م.
عيسى اسكندر المعلوف:
- بحث بعنوان "التجارة عند العرب ومجاوريهم". مجلة المقتطف، المجلد السابع والسبعين، الجزء الرابع، نوفمبر، ١٩٣٠م.
غياث بن على بن جريس (دكتور):
- (الأبحاث) "الحرف والصناعات فى الحجاز خلال القرون الإسلامية المبكرة". "أهم الملابس العربية خلال العهود الإسلامية الأولى"، -"تطور العلاقات السياسية والتجارية بين الحبشة وبلاد النوبة وبين الحجاز فى صدر الإسلام". بحوث فى التاريخ والحضارة الإسلامية، الجزء الأول. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م.
فاضل عبد الواحد (دكتور):
- بحث بعنوان "حضارة بلاد الرافدين، أصالتها وتأثيرها فى بلدان الشرق الأدنى القديم"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.
فريال داود المختار:
- المنسوجات العراقية الإسلامية من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة العباسية ببغداد، سلسلة كتب التراث، العدد (٥١)، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٦م.
فريد شافعى (دكتور):
- بحث بعنوان "زخارف وطرز سامرا"، مجلة كلية الآداب، المجلد الثالث عشر، الجزء الثانى، ديسمبر ١٩٥١م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥١م.
- بحث بعنوان "الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الثانى، ديسمبر ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢م.
- بحث بعنوان "مئذنة مسجد ابن طولون رأى فى تكوينها المعمارى"، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد الرابع عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٢م، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٢م.
- بحث بعنوان "مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين العباسى والفاطمى فى مصر"، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السادس عشر، الجزء الأول، مايو ١٩٥٤م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٤م.
- العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٢م.
- العمارة العربية فى مصر الإسلامية - المجلد الأول - عصر الولاة (٢١-٣٥٨هـ/ ٦٣٩-٩٦٩م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
فؤاد عبد المعطى الصياد (دكتور):
- المغول فى التاريخ، الجزء الأول، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م.

فوزى سالم عفيفى:
نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية، ودورها الثقافى والاجتماعى، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.
كمال الدين سامح (دكتور):
العمارة الإسلامية فى مصر، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.
- العمارة فى صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
لبيب حبشى، زكى تاوضروس:
- فى صحراء العرب والأديرة الشرقية، مكتبة مدبولى، صفحات من تاريخ مصر، العدد (٣٠)، القاهرة، ١٩٩٥م.
لطفى عبد الوهاب يحيى (دكتور):
- العرب فى العصور القديمة، مدخل حضارى فى تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- دراسات فى العصر الهلنستى- أبعاد العصر الهلنستى- دولة البطالمة فى مصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٨م.
ليلى عبد الجواد إسماعيل (دكتورة):
- علاقة دولة الروم بمصر، عصرى الطولونيين والإخشيديين، دار الثقافة العربية، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى، ٩٨٨م.
مايسة محمود داود (دكتورة):
- الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١م.
محسن محمد حسين (دكتور):
- الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين، تركيبة، تنظيمه، أسلحته، بحريته، أبرز المعارك التى خاضها، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.
محمد أبو الفرج العش:
- بحث بعنوان "الزجاج السورى المموه بالمينا والذهب فى العصر الوسيط"، مجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد الرابع عشر، الجزءان الأول والثانى، المديرية العامة للآثار والمتاحف فى الجمهورية العربية السورية، ١٩٦٧م.
- المتحف الوطنى بدمشق، فرع الآثار العربية الإسلامية، المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٦٩م.
محمد أحمد زيود (دكتور):
- العلاقات بين الشام ومصر فى العهدين الطولونى والإخشيدى (٢٥٤-٣٥٨هـ)، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٩م.
محمد أحمد دهمان:
- معجم الألفاظ التاريخية فى العصر المملوكى، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار

الفكر. دمشق ١٩٩٠م.
محمد أحمد محمد (دكتور):
بحث بعنوان "تقليد عمرو بن العاص ولاية مصر" مجلة الدارة. العدد الثالث. السنة الثامنة عشر. الرياض. ربيع الآخر. جمادى الأولى. جمادى الآخرة. ١٤١٣هـ.
محمد الحسيني عبد العزيز:
- بحث بعنوان "أسلوب الصناعة الأندلسية وسماتها الزخرفية" مجلة المتحف العربي. متحف الكويت الوطني، العدد الثالث. السنة الثالثة. ١٩٨٨م.
محمد السيد غيطاس (دكتور):
- تحف إسلامية من بلاد النوبة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- بحث بعنوان "أثر الوئام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي". دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، مطبعة هيئة الآثار المصرية، ١٩٩١م.
- بحث بعنوان "ملاحظات حول طبيعة الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد الثاني عشر، ١٩٩٢م.
- بحث بعنوان "الفنون الزخرفية الإسلامية بين الصناعة والفن (دراسة تطبيقية على الخزف الإسلامي)"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العد الرابع عشر، يناير ١٩٩٤م.
- بحث بعنوان "فن الأقباط في الكنائس والأديرة"، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان "التراث القبطي تراث لكل المصريين"، العدد الثاني، السنة الثانية عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، فبراير ١٩٩٤م.
- محاضرات في تاريخ الفن، كلية الآداب بسوهاج.
محمد الخضرى بك:
- الدولة العباسية، الجزءان الأول والثاني، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٩م.
محمد العروسي المطوى:
- الحروب الصليبية في المشرق والمغرب، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٢م.
محمد باقر الحسيني:
- بحث بعنوان "دراسة تحليلية لدينار فاطمي نادر في العالم ضرب ببغداد"، مجلة الكتاب، العدد الأول لسنة ١٩٧٠م، مطبعة أسعد، بغداد.
محمد توفيق حناوى:
- مصر والعرب عبر التاريخ، لمحات تاريخية وبيولوجية، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.
محمد جبر أبو سعدة (دكتور):
- بحث بعنوان "العلاقات الثقافية بين مصر الإسلامية وبلاد المغرب في القرن الثاني الهجري، ندوة "العلاقات المصرية المغربية"، الندوة الثانية، القاهرة، ٢٥-٢٧ يناير ١٩٩٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
محمد جمال الدين سرور (دكتور):
النفوذ الفاطمي في جزيرة العرب، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧م.

- النفوذ الفاطمي في بلاد الشام والعراق، القاهرة، ١٩٥٧م.
- مصر في عصر الدولة الفاطمية، الألف كتاب، العدد (٢٧٤)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
- بحث بعنوان "مصر في عصر الفاطميين"، تاريخ مصر الإسلامية، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٣)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- سياسة الفاطميين الخارجية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- تاريخ الحضارة الإسلامية من عهد نفوذ الأتراك إلى منتصف القرن الخامس الهجري، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.

محمد جمال الدين مختار (دكتور) وآخرون:
- تاريخ مصر القديمةوآثارها، المجلد الأول، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

محمد حماد (دكتور)
- التصوير في التراث المصري القديم حتى العهد القبطي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤م.

محمد حمدي المناوي (دكتور):
- الوزارة والوزراء في العصر الفاطمي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

محمد رياض العتر (دكتور):
- بحث بعنوان "تحفة خشبية أموية من مقتنيات متحف الفنون الإسلامية ببرلين الغربية"، بدون.

محمد عباس محمد سليم:
- بحث بعنوان "الزخرفة المرسومة والمطبوعة باستعمال الفرشاه على المنسوجات الفاطمية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثاني، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٢م.

محمد عبد الستار عثمان (دكتور):
- "بحث في نقد كتاب (تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن الرابع الهجري)"، مجلة العصور، المجلد الأول، الجزء الثاني، دار المريخ للنشر، يوليو ١٩٨٦م/ شوال ١٤٠٦هـ.
- المدينة الإسلامية، عالم المعرفة، العدد (١٢٨)، الكويت، أغسطس، ١٩٨٨م.
- بحث بعنوان "دلالات سياسية دعائية للآثار الإسلامية في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"، مجلة العصور، المجلد الرابع، الجزء الأول، دار المريخ للنشر، لندن ١٩٨٩م.
- بحث بعنوان "ملامح عربية في شواهد قبور مصرية، دراسة من خلال نشر تسعة شواهد قبور في سوهاج"، مجلة كلية الآداب بسوهاج، العدد السادس عشر، عدد تذكاري، يونيو ١٩٩٤م.

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور):
- الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٢م.
- مساجد القاهرة قبل عصر المماليك، القاهرة، ١٩٤٢م.
- بين الآثار الإسلامية في العالم، الإسكندرية، ١٩٥٣م.
- بحث بعنوان "صفحات من الفن الإسلامي في الأندلس: التحف المصنوعة من العاج"، مجلة

كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد السابع عشر، الجزء الثانى، ديسمبر، ١٩٥٥م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٧م.
- الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد (٨٠)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مارس ١٩٦٣م.
- بحث بعنوان "فخار العراق وخزفه فى العصر الإسلامى". مجلة سومر، المجلد العشرون، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٤م.
- العراق مهد الفن الإسلامى، السلسلة الفنية -١٠- وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧١م.
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م.
- قصة الفن الإسلامى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠م.
- بحث بعنوان "التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران عبر العصور". دراسات فى الحضارة الإسلامية، التقاء الثقافتين العربية والفارسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، بدون.

محمد عبد العزيز عبد الدايم (دكتور):
- بحث بعنوان "تطور صناعة النسيج فى مصر الإسلامية"، دراسات آثارية إسلامية، المجلد الثالث، القاهرة، ١٩٨٨م.

محمد عبد الله عنان:
- مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية، الطبعة الثانية،مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٦٩م.

محمد عزت مصطفى:
- قصة الفن التشكيلى (العالم القديم)، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

محمد عمارة (دكتور):
- الإسلام والعروبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

محمد بن فارس الجميل (دكتور):
- بحث بعنوان "الفرش والستور على عهد النبى ﷺ"، مجلة الدارة، العدد الثالث، السنة الثامنة عشر، الرياض، ١٤١٣هـ.
- بحث بعنوان "اللباس فى عصر الرسول ﷺ، دراسة مستمدة من مصادر الحديث النبوى الشريف"، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشر، الرسالة الحادية والتسعون، ١٤١٤-١٤١٥هـ/ ١٩٩٣-١٩٩٤م.

محمد فريد حجاب (دكتور):
- الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.

محمد فتحى الشاعر (دكتور):
- الصلات الحضارية بين بيزنطة والمشرق الإسلامى فى القرنين الثامن والتاسع للميلاد، بورسعيد، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٩م.

محمد فهد عبد الله الفعر (دكتور):
- تطور الكتابات والنقوش فى الحجاز، تهامة للنشر، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤م.
محمد محمد الكحلاوى (دكتور):
- آثار مصر الإسلامية فى كتابات الرحالة المغاربة والأندلسيين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٤م.
محمد محمد زيتون (دكتور):
- القيروان ودورها فى الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ١٩٨٨م.
محمد محمود زيتون:
- الصين والعرب عبر التاريخ، سلسلة إقرأ، العدد (٢٥٣)، دار المعارف، القاهرة، يناير، ١٩٦٤م.
محمد محمود علي الجهينى (دكتور)، حجاجى إبراهيم (دكتور):
- بحث بعنوان "عمارة تيمور لنك الدينية والجنائزية الباقية فى سمرقند"،مجلة كلية الآداب بقنا، ١٩٩٤م.
محمد مصطفى (دكتور):
- الخزف الإسلامي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- بحث بعنوان "تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى"،مجلة المجلة، العدد الأول، يناير، ١٩٥٧م.
- بحث بعنوان "الكتابة العربية عنصرزخرفى"،مجلة المجلة، العدد الثانى، فبراير، ١٩٥٧م.
- بحث بعنوان "مناظر دينية على التحف الإسلامية"، مجلة المجلة، العدد (٥٨)، ديسمبر، ١٩٦٠م.
محمود إبراهيم حسين (دكتور):
- أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٢م.
- الخزف الإسلامى فى مصر، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤م.
- بحث بعنوان "العلاقات بين مصر والأردن من خلال الفخار"، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد الثالث، ١٩٨٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
محمود أحمد :
- جامع عمرو بن العاص بالفسطاط من الناحيتين التاريخية والأثرية، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٣٨م.
محمود حلمى :
- بحث بعنوان "نقاط من (مدخل إلى الفن الإسلامى)"، دراسات أثرية وتاريخية (٤)، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، بدون.
محمود عكوش:
- تاريخ ووصف الجامع الطولونى، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٧م.
محمود على مكى (دكتور):
- بحث بعنوان "مظهر من مظاهر العلاقات بين مصر الفاطمية والأندلس خلال القرن الحادى عشر الميلادى طبقاً لوثائق جديدة مخطوطة"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل

١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
محمود وصفي:
- بحث بعنوان "مسجد الصالح طلائع ٥٥٥هـ/١١٦٠م"، مجلة منبر الإسلام، العدد (١٢)، السنة (٢٢)، أبريل ١٩٦٥م.
مروان أبو خلف (دكتور):
- بحث بعنوان "منبر الحرم الإبراهيمي في الخليل". دراسات تراثية، القدس، ١٩٨٦م.
- بحث بعنوان "الأفاريز الرخامية المحفورة والمذهبة فى العهد الأموى فى قبة الصخرة المشرفة فى القدس"، المؤتمر الدولى لتاريخ بلاد الشام (الشام فى العصر الأموى)، بدون.
مصطفى دسوقى كسبة:
- المسلمون فى أوربا، التاريخ والأقليات، هدية مجلة الأزهر. عدد ذى الحجة، ١٤١٧هـ.
مصطفى عبد الله شيحة (دكتور):
- مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية فى الجمهورية العربية اليمنية، القاهرة، ١٩٨٧م.
- دراسات فى العمارة والفنون القبطية، سلسلة الثقافة الأثرية والتاريخية، مشروع المائة كتاب، العدد (١١)، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٨م.
- الآثار الإسلامية فى مصر من الفتح العربى حتى نهاية العصر الأيوبى (٢٠-٦٤٨هـ/ ٦٤١-١٢٥٠م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م.
- بحث بعنوان "الوحدة الجمالية فى مدارس الفن الإسلامى"، مجلة الفكر العربى، العدد (٦٧)، بعنوان "الجماليات العربية"، بيروت، يناير- مارس، ١٩٩٢م.
معروف زريق:
- موسوعة الخطوط العربية وزخارفها، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٣م.
مقبول أحمد (دكتور):
- بحث بعنوان "العلاقات التجارية بين الهند والعرب (من القرن العاشر قبل الميلاد إلى العصر الحديث)"،مجلة ثقافة الهند، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، مجلس الهند للروابط الثقافية، آزادبهون، دلهى الجديدة ١-يوليو، ١٩٦٠م.
منير عبد الملك:
- تطور العوامل السياسية فى سياسة مصر الخارجية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٧م.
مؤيد سعيد (دكتور):
- بحث بعنوان "العراق خلال الاحتلال الاخميني، السلوقى، الفرثى، الساسانى"، العراق فى التاريخ، بغداد، ١٩٨٣م.
نريمان عبد الكريم أحمد (دكتورة):
- المرأة فى مصر فى العصر الفاطمى، سلسلة تاريخ المصريين، العدد (٦٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
نعمت إسماعيل علام (دكتورة):
- فنون الشرق الأوسط من الغزو الإغريقى حتى الفتح العربى، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون.

فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، بدون.
هويدا عبد العظيم رمضان:
المجتمع في مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى العصر الفاطمي، جزءان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.
وجدان علي بن نايف:
سلسلة التعريف بالفن الإسلامي (١)، الأمويون، العباسيون، الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الأردن، ١٩٨٨م.
وفية عزى :
بحث بعنوان "نماذج من الفنون الإسلامية في اليمن". مجلة المجلة، العدد (٧١)، السنة السادسة، ديسمبر، ١٩٦٢م.
يحيى وهيب الجبورى (دكتور):
- الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٤م.
يوساب السرياني:
- الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٩٥م.

ثالثاً : الرسائل العلمية

آمال العمرى:
- الشماعد المصرية في العصر العربي، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥م.
أميمة أحمد السيد:
- سياسة مصر الخارجية في عصر الإخشيديين، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٩٤م.
جمال عبد الرؤوف عبد العزيز:
- مساجد مصر العليا الباقية من الفتح العربي حتى نهاية العصر العثماني، دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٥م.
حورية عبده عبد المجيد سلام:
- علاقات مصر ببلاد المغرب من الفتح العربي حتى قيام الدولة الفاطمية، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.
حياة عبد القادر المرسي:
تاريخ اليمن وعلاقته بالدولتين العباسية والفاطمية، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م.
سيد حسن صدر الدين:
جامع أصفهان في العصر السلجوقي حتى نهاية القرن السادس الهجري، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة الملك عبد العزيز، ١٩٧٩م.

عبد الله كامل موسى:
تطور المئذنة المصرية بمدينة القاهرة من الفتح العربي وحتى نهاية العصر المملوكي، دراسة معمارية زخرفية مقارنة مع مآذن العالم الإسلامي. رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م.
عبد الناصر محمد حسن:
- الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة. رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادي. ١٩٩٥م
عوض عوض محمد الإمام:
- المعمار الإسلامي في مصر من الفتح العربي وحتى نهاية الدولة المملوكية. رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٨٤م.
محمد عبد الشافي محمدمحمود المغربي:
- مملكة الخزر وعلاقتها بالبيزنطيين والمسلمين في القرنين السابع والثامن للميلاد، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، ١٩٩١م.
محمود إبراهيم حسين:
- التصوير الإسلامي في العصر الفاطمي على الورق والجدران والخزف والعاج، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٥م.
منى بدر:
- أثر الفن القبطي على الفن الإسلامي في التحف المنقولة. رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.
- أثر الفن السلجوقي على الحضارة والفن في العصرين الأيوبي والمملوكي، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م.
نادية حسن على أبو شال:
- المبخرة في مصر الإسلامية، دراسة حضارية وأثرية، رسالة ماجستير. غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
هناء عبد الخالق:
- الزجاج الإسلامي في مخازن ومتاحف الآثار في العراق، رسالة ماجستير. غير منشورة، الدائرة العلمية للتاريخ والآثار، بغداد، ١٩٦٩م.

رابعاً : المراجع الأجنبية المعربة

اتنجهاوزن، ريتشارد:
- بحث بعنوان "خصائص الفن الإسلامي"، ترجمة: محمد رجب البيلي، مجلة المقتطف، الجزء الثالث من المجلد الثاني عشر بعد المئة، أول مارس، ١٩٤٨م.
(البحثان) "أثر الفنون الزخرفية والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية". "الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتهاومجالها". تراث الإسلام، القسم الثاني، تصنيف : شاخت وبوزورث،ترجمة: د. حسين مؤنس،وإحسان صدقي العمد، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة- ذو الحجة ١٣٩٨هـ/

نوفمبر، ١٩٧٨م.
إدريس، الهادي روجي:
- الدولة الصنهاجية- تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن ١٠ إلى القرن ١٢م، الجزء الثاني، نقله إلى العربية: حمادي الساحلي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٩٢م.
السيد آدي شير:
كتاب الألفاظ الفارسية المعربة، الطبعة الثانية، دار العرب للبستاني، القاهرة، ١٩٨٧-١٩٨٨م.
أصلان آبا، اوقطاي:
فنون الترك وعمائرهم، ترجمة: أحمدمحمد عيسى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، استانبول، ١٩٧٨م.
الطالبي، محمد:
- الدولة الأغلبية ١٨٤-٢٩٦هـ/ ٨٠٠-٩٠٩م، التاريخ السياسي، نقله إلى العربية: د. المنجي الصياد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥م.
بارتولد، و:
- تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة: د. أحمد السعيد سليمان، الألف كتاب الثاني، العدد (٢٣٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
باريت، د :
- بحث بعنوان "الفن الإسلامي ببلاد فارس"، تراث فارس لآربري وآخرون، ترجمة: أحمد عيسى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة ١٩٥٩م.
بالباس، ليوبولدو توريس:
- الفن المرابطي والموحدي، ترجمة: سيد غازي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م.
بتلر، ألفريد، ج:
فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد: جزءان، سلسلة تاريخ المصريين، العددان (٢٧، ٢٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- الكنائس القبطية القديمة في مصر، ترجمة إبراهيم سلامة إبراهيم: الألف كتاب الثاني، العدد (١٣١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
بدر الدين، و. ل. حي:
العلاقات بين العرب والصين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.
تاريخ المسلمين في الصين في الماضي والحاضر، دار الإنشاء للطباعة والنشر، لبنان، طرابلس، بدون.
بريجز:
بحث بعنوان "فن العمارة"، تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة: د. زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٤م.
بنيون، لورنس:
- بحث بعنوان "الرسم والتصوير في آسية"، مجلة المجلة، العدد (٢٢)، السنة الثانية،

أكتوبر.١٩٥٨م.
بوزنر، ج :
معجم الحضارة المصرية القديمة. ترجمة أمين سلامة: الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٩٦م.
بوزورث، كليفورد، أ :
الأسرات الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دراسة في التاريخ والأنساب. ترجمة: حسين علي اللبودى ود. سليمان إبراهيم العسكرى، الطبعة الثانية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت. ١٩٩٥م.
بومباتشي ، اليسيو:
- الفن الإسلامي الغزنوى والحفريات الأثرية الإيطالية في أفغانستان، كتيبات المعهد الإيطالي للثقافة في الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٩٦٢م.
بين، تشستر، أ :
- الشرق الأقصى، موجز تاريخي، ترجمة: حسين الحوت، سلسلة الألف كتاب، العدد (٥٩)، مكتبة مصر، القاهرة، بدون.
تشونينغ :
- القوميات المسلمة في الصين، ترجمة: وجيه هوارى تشينغ، دار النشر باللغات الأجنبية، بكين. ١٩٨٨م.
جرابار ، أوليج :
- بحث بعنوان "العمارة"، تراث الإسلام، القسم الثاني، تصنيف: شاخت وبوزورث،ترجمة : د. حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد، عالم المعرفة، الكويت، ذو القعدة- ذو الحجة ١٣٩٨هـ/ نوفمبر ١٩٧٨م.
جراى، بازيل:
- بحث بعنوان "أفكار حول أصل زجاج هدويج"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
جواتياين، س. د:
- دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، تعريب وتحقيق: د. عطية القوصي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.
جيمز، ت. ج:
- الحياة أيام الفراعنة، ترجمة أحمد زهير أمين: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
فضائلي، حبيب الله:
- أطلس الخط والخطوط، ترجمة: د. محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣م.
دنلوب، د.م :
تاريخ يهود الخزر، نقله الى العربية وقدم له: د. سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٧م.

ديماند، م.س :
- الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.
رايس، د. ت:
- بحث بعنوان "فارس وبيزنطة"، تراث فارس، لآربري وآخرون. ترجمة : محمد كفافي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة. ١٩٥٩م.
- الفن الإسلامي، ترجمة: منير صلاح الأصبحي، دمشق، ١٩٧٧م.
رتزيتانو، أمبرتو:
- بحث بعنوان "تأملات في حضارة المسلمين في صقلية وإحياء الدراسات العربية بها". مجلة المجلة، العدد (٣٢)، السنة الثالثة، محرم ١٣٧٩هـ، أغسطس ١٩٥٩م.
- بحث بعنوان "مساهمة بعض مسلمي صقلية في ثقافة مصر الفاطمية"، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، الجزء الأول، مارس- أبريل ١٩٦٩م، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م.
رنسيمان، ستيفن:
- الحضارة البيزنطية، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، الألف كتاب، العدد (٣٧٩)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦١م.
زرة، فريدريش وهرتسفلد، آرنست:
- تنقيبات سامراء، الجزء الثاني، فخاريات سامراء المزججة، ترجمة: علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للتراث والآثار، العراق، بدون.
سيديو، ل. أ:
- تاريخ العرب العام، امبراطورية العرب، حضارتهم، مدارسهم الفلسفية والعلمية، نقله إلى العربية: عادل زعيتر، الطبعة الثانية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٩م.
شبولر، ب:
- العالم الإسلامي في العصر المغولي، نقله إلى العربية خالد أسعد عيسى، راجعه وقدم له : د. سهيل زكار، دار حسان للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٢م.
ضياء الدين علوي، س.م :
- الجغرافيا العربية في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين "الثالث والرابع الهجريين"، تعريب وتحقيق: د. عبد الله يوسف الغنيم ود. طه محمد جاد. دار المدني، القاهرة، ١٩٨٤م.
فامبري، أرمينيوس:
- تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى العصر الحاضر. ترجمه وعلق عليه د. أحمد محمود الساداتي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.
فييت ، جاستون :
- بحث بعنوان "المنسوجات الأثرية"، ترجمة : محمد عبد العزيز مرزوق، مجلة المقتطف، الجزء الثاني، مجلد (٩١)، يوليو، ١٩٣٧م.
- بحث بعنوان "القيمة الفنية للكتابة العربية"، ملخص بحث، ترجمة: محمد عبدالعزيز مرزوق، مجلة الموظف، الجزء الثاني، السنة الثالثة، ١٩٣٨م.

- دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية، ترجمه بتصرف: د. زكي محمد حسن، القاهرة، ١٩٣٩م.
- القاهرة مدينة الفن والتجارة، ترجمة: د. مصطفى العبادى، كتاب اليوم، العدد (٣٠٨)، القاهرة، مايو، ١٩٩٠م.

فولكف، أولج :

- القاهرة مدينة ألف ليلةوليلة (٩٦٩-١٩٦٩)، ترجمة: أحمد صليحة، سلسلة الألف كتاب الثاني، العدد (١٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

كريزويل:

- بحث بعنوان "قصة تأسيس القاهرة"،ترجمة: د. عبد الرحمن فهمي، القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- الآثار الإسلامية الأولى، نقله إلى العربية: عبد الهادى عبلة، استخرج نصوصه وعلق عليه: أحمد غسان سبانو، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٤م.

كريستي:

- بحث بعنوان "الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوربية"، تراث الإسلام فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة: د. زكي محمد حسن، دار الكتاب العربى، دمشق، ١٩٨٤م.

كريمر، فون:

- الحضارة الإسلامية ومدى تأثرها بالمؤثرات الأجنبية، تعريب: د. مصطفى بدر، دار الفكر العربى، بدون.

كلود جارسان، جان:

- ازدهار وأنهيار حاضرة مصرية قوص، ترجمة: بشر السباعي، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٧٧م.

كونل، آرنست:

- الفن الإسلامي، ترجمة : د. أحمد موسى، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.

لسترنج، كي:

- بلدان الخلافة الشرقية، يتناول صفة العراق والجزيرة وإيران وأقاليم آسية الوسطى منذ الفتح الإسلامي حتى أيام تيمور، نقله إلى العربية وأضاف اليه تعليقات بلدانية وتاريخية وأثرية ووضع فهارسه: بشر فرنسيس وكوركيس عواد، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م.

ليفي، ر:

- بحث بعنوان "فارس والعرب"، تراث فارس لآربرى وآخرون، ترجمة: محمد كفافى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابى الحلبى وشركاه، القاهرة، ١٩٥٩م.

لينبول، ستانلي:

- سيرة القاهرة،ترجمة: د. حسن إبراهيم حسن ود. علي إبراهيم حسن وأ. أدوار حليم، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ١٩٩٧م.

مارسيه، ج :

- الفن الإسلامي، ترجمة: د. عفيف البهنسي، دمشق، ١٩٦٨م.

متز، آدم:
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، جزءان، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، الجزء الأول، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني، القاهرة، ١٩٩٥م، الجزء الثاني. الطبعة الثالثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة، ١٩٥٧م.
مورينو، مانويل جوميث:
- الفن الإسلامي في أسبانيا، ترجمة: د. لطفي عبد البديع، د. السيد عبد العزيز سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.
موسكاتي، سبتينو:
- الحضارات السامية القديمة، ترجمة: السيد يعقوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.
هايد، ف:
- تاريخ التجارة في الشرق الأدنى في العصور الوسطى، ترجمة: أحمد محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، ١٩٨٥م، الجزء الثاني، ١٩٩١م.
هرتسفلد، آرنست:
- تنقيبات سامراء، الجزء الأول، حلية جدران المباني في سامراء وفن زخرفتها، ترجمة: د. علي يحيى منصور، المؤسسة العامة للآثار والتراث، بغداد، ١٩٨٥م.
هرتس، مكس:
- فهرس مقتنيات دار الآثار العربية ولمحة في تاريخ فن المعمار وسائر الفنون الصناعية بمصر، ترجمة: علي بهجت، المطبعة الأميرية بمصر، القاهرة، ١٩٠٩م.
ولتر، فيرسرفس:
- أصول الحضارة الشرقية، ترجمة: رمزي يسي ود. أنور عبد العليم، الألف كتاب، العدد (٣٠٤)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٠م.
ويج، رينيه:
- الفن والنور واللوحات ومصر ملتقى الشرق والغرب، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٥م.
ويلسون، إيفا:
- الزخارف والرسوم الإسلامية، ترجمة: آمال مريود، بدون.

خامساً: المراجع الأجنبية

Abd Ar- Raziq, Ahmed.,
- Trois Fragments de Céramique Lustrée á Représentations Humaines, Extrait de la Revue des Études Islamiques, XXXVIII\12, Paris, 1970.

Abousif, Doris.,
- The Minarets of Cairo, Second Printing, the American University in Cairo, 1987.

- Islamic Architecture in Cairo, an Introduction, the American University in Cairo, 1989

Allan, James, W.,

- Metalwork of the Islamic World, the Aron Collection, London, 1986.

Anglade, Elise.,

- Catalogue des Boiseries de la Section Islamique, Museé du Louvre, Paris, 1988.

Atil, Esin.,

- Art of the Arab World, Freer Gallery of Art, Washington, 1975.

Bahgat, A., et Massoul, F.,

- La Céramique Musulmane de l'Égypte, Imprimerie de l' Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1930.

Barrette, D.,

- Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949.

Blair, Sheila.,

- An Inscription from Barujird, the Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.

Baker, Patricial.,

- Islamic Textiles, British Museum Press, London, 1995.

Chittick, N.,

- Kilwa an Islamic Trading City on the East African Coast, Vol. I, History and Archaeology, Vol. II. The Finds, the British Institute in Eastern Africa Nairobi, 1974.

Creswell, K. A. C.,

- The Muslim Architecture of Egypt, Vol. I, Ikhshids and Fatimids A. D. 939-1171, Oxford, 1951.
- The Muslim Architecture of Egypt., Vol. II, Ayyubids and Early Bahrite Mamluks, A. D. 1171-1326, New York, 1978.
- Early Muslim Architecture, Vol. II, Early Abbasids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tulunids and Samanids, A. D. 761-905, Hocker Art Books, New York, 1979.

Daneshvari, Abbas.,

- A Preliminary Study of the Iconography of the Peacock in Medieval Islam, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.

Dhavalikar, M. K.,

- Early Contacts. India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993.

Dimand, M. S.,

- Arabic Woodcarvings of the Ninth Century. Bulletin of the

Metropolitan Museum of Art, Vol. XXVII, New York, May, 1932.

Ettinghausen, R.,

- Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica, Vol. IX, New York, 1968.

Ewert, Christian.,

- Eastern- Orinted Traditionalism in Western Islamic Architecture: from the Caliphate of Córdoba to the Almohads, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.

Fehérvári, G.,

- Islami Pottery "Acomprehensive Study Based on the Barlow Collection", Faber and Faber Limited, London, 1973.
- Metalwork, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988.

Flury, S,

- Die Ornamente der Hakim und Ashar- Moschee, Heidelberg, 1912
- Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun, Der Islam, Vierter Band, Strassburg, 1913.
- Le Décor de Mosquée de Nayin, Syria, Tome II, Paris, 921
- The Kufic Inscriptions of Kisimkazi Mosque, Zanzibar, 500H (A D. 1107), the Journal of the Asiatic Society, April, 1922
- Le Décor Épigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria, Tom, XVII, Paris, 1936.

Grabar, Oleg.,

- Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art. Colloque International Sur l' Histoire du Caire, 27 Mars-- 5 Avril, 1969.
- Architecture and Art, The Genius of Arab Civilization, London, 1983.

Grohman, A.,

- The Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, Vol. II, 1957.

Grube, Ernst, J.,

- The Earliest Know Paintings from Islamic Cairo, Colloque International Sur l' Histoire du Caire, 27 Mars- 5 Avril, 1969.
- Islamic Pottery of the Eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection, Faber and Faber. London, 1976.

Hameed, Abdul Aziz.,

- Som Aspects in the Evolution of the Samarra Stuicco Ornament., Sumer, Vol. XXI, No. 1, 2. Iiraq, 1965.
- The Origin and Characteristic of Samarra's Bevelled Style, Sumer.

Vol XXII, Nos. 1, 2, Iraq, 1966.
Hassan, Zaky, M.,
- Les Tulunides Etude de l' Egypt Musulman á la Fin du IX, Siecle 968-905, Paris. 1933.
Hasson, R.,
- Early Islamic Glas, L. A. Mayer Memorial, Institute for Islamic Art Jerusalem, Spring, 1979.
Hawary, H., et Rached, H.,
- Stéles Funeraires, Catalogue Géneral du Musée Arabe de Caire, Tom Premier, Imprimerie de l' Institut Français D' Archéologie Orientale, le Caire, 1932.
Hawary, H.,
- Un Tissu Abbaside de Perse, Imprimerie de l' Institut Français D' Archéologie Orintale, le Caire, 1934.
- Trois Minarets Fatimides á le Frontiére Nubienne, Imprimerie de l' Institut Français d' Archéologie Orientale, le Caire, 1953.
Ibrahim, Laila, A.,
- Clear Fresh Water in Medieval Cairen Houses, Islamic Archaeological Studies, Vol. I, 1978, Cairo, 1982.
Irwin, R.,
- Islamic Art, London, 1997.
Jenkins, M.,
- Western Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography, Kunst Des Orients.
Joshi, M. C.,
- Transmission of Ideas and Imaqery. India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993
King, G. R. D.,
- The Architectural Motif as Ornament in Islamic Art, the "Merwán II Ewer and Three Wooden Panels in the Museum of Islamic Art in Cairo". Islamic Archaeological Studies, Vol. 2, 1980, Cairo, 1982.
Kühnel, E.,
- Die Abbasidich Lüsterfayencen, Ars Islamica, Vol. I, Part, I. University of Michigan Press, 1934
- The Rug Tiraz of Akhmim. workshop Notes, October, 1960
Lame, C. J.,
- The Marby Rug and Some Fragments of Carpts Found in Egypt Särtryck ur Orientsällskapets Arsbok, 1937

Lane, A.,

- Glazed Relief Ware of Ninth Century A. D., Ars Islamica, Vol. VI, University of Michican Press, 1939.
- Early Islamic Pottery Mosoptamia, Egypt and Persia, London.

Lane- Poole, S.,

- Catalogue of the Collection of Arabic Coins Preserved in the Khedivial Library in Cairo, Cairo, 1984.

Marçais, G.,

- L' Architecture Musulmane d' Occident, Tunisie, Algerie, Maroco, Espagne et Sicile, Paris, 1954.

Melikian- Chirvain, A. S.,

- The Light of the World, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.

Miles, George, C.,

- Inscription on the Minarets of Saveh, Iran, the American University in Cairo Press, 1965.

Moline, Judi.,

- Saljuq Minarets in Iran: Developments in the Decorative Schem, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, California, 1994.

Nardi, Sh.,

- Institute of Islamic Art, L. A. Mayer Memorial, Jerusalem, 1976.

Pinder- Wilson, R. H.,

- Rock Crystals, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1988.

Philon, Helen.,

- Early Islamic Ceramics, Ninth to Late Twelfth Centuries, Vol. I, Benaki Museum Athens. Islamic Art Publications, 1980.

Rice, D. Talbot.,

- Byzantine Art, Penguin Books, England.

Rice, D. S.,

- A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Univeresty of London, Vol. XXI\ I, 1958.

Rivoira, G. T.,

- Moslem Architecture, its Origin and Development, Translated from the Italian by Rushforth. G., Oxford University Press, 1918.

Rogers, Clive.,

- Early Islamic Textiles, Brighton, 1983.

Saladin, H.,

- Manuel d' Art. Musulman, I, L' Architecture, Paris, 1907

Salem, Sahar, A.,

- Commerce and One Faith, India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publication and Indian Council for Cultural

Relations. 1993
Schmitt- Kort, K.,
Nabataen Pottery A Typological and Chronological Framework. Studies in the Hiestory of Arabia, Vol II, Pre-Islamic, King Saud University, 1984
Seif- el- Din, Mervat.,
- Interaction in Art. India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publication and Indian Council for Cultural Relations, 1993.
Serjeant, R. B.,
- Islamic Textiles, Matrial for a History up to the Mongol Conquest, Beirut, 1972.
Shafi'i, F.,
- An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun, Bulletin of the Faculty of Arts, Vo. XV, Part. 1, May 1953, Fouad I University, Cairo, 1953.
- West Islamic Influences on Architecture in Egypt (befor the Turkish Period), Bulletin of the Faculty of Arts, December, 1954, Vol. XVI, Part, II, Cairo University Press, 1955.
Strzygowski, J.,
- Ornamente Altarabischer Grabsteine in Kairo, Der Islam, Strassburg, 1911.
- The Arts of Islam, Hayward Gallery 8 April- 4 July 1976, England, 1976.
- The Unity of Islamic Art, the King Faisal Center for Research and Islamic Studies, Rigadh, Saudi Arabia, 1405 A. H/ 1985 A. D.
Watson, O.,
- Ceramics, Islamic Art in the Keir Collection, Faber and Faber, London, 1989.
Weill, Jean David.,
- Les Bois a Épigraphes Jusqu' á l' Époque Mamlouke, (Catalogue Cénéral Musée Arabe du Caire), le Caire, 1931.
Wiet, G.,
- Stéles Funeraires, (Catalogue Général Musée Arabe du Caire), Tome Sixiéme, Imprimerie Nationale, Boulac, le Caire, 1939.
- Musiciens et Danseuses, la Femme Nouvelle, le Caire, Marc 1949.
Yahya, Lutfi, A. W.,
- Trade Relations, India and Egypt Influences and Interactions, Marg Publications and Indian Council for Cultural Relations, 1993.
Zhyan, Li and Wen, Cheng.,
- Chinese Pottery and Porcelain, Tradition Chinese Arts and Culture, Translated into English by Ouyang Caiwei, Second Printing, China, 1989

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة
اهــداء --	٧
مقـدمة --	٩
هوامش المقدمة --	٢٣
الباب الأول	
دور الصلات الحضارية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة ------	٢٧
الفصــــل الأول: مصر وآسيا --	٢٩
المبحث الأول: دور الصلات الحضاريـة بين مصـر والجزيـرة العربية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	٣١
المبحث الثانى: دور الصلات الحضارية بين مصر والشام فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	٧٤
المبحث الثالث: دور الصلات الحضارية بين مصر والعراق فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	٨٥
المبحث الرابع: دور الصلات الحضارية بين مصر وأرمينية فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	١١٥
المبحث الخامس: دور الصلات الحضارية بين مصر وإيران فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	١١٩
المبحث السادس: دور الصلات الحضارية بين مصر والتركستان فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	١٤١
المبحث السابع: دور الصلات الحضارية بين مصر والسند والهند فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	١٥٠
المبحث الثامن: دور الصلات الحضارية بين مصر والصين فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	١٥٦
هوامش الفصل الأول --	١٦٣
الفصل الثانى: مصر وأفريقيا --	٢٤٥
المبحث الأول: دور الصلات الحضارية بين مصر وشمال أفريقيا فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	٢٤٧
المبحث الثانى: دور الصلات الحضارية بين مصر وأفريقيا السوداء فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة. --	٢٨٥
أ - علاقة مصر الإسلامية مع شرق أفريقيا. --	٢٨٧

ب- علاقة مصر الإسلامية مع غرب ووسط أفريقيا. ---------------------------- ٢٩١
هوامش الفصل الثاني -- ٢٩٥
الفصل الثالث: مصر وأوروبا -- ١٩
المبحث الأول: دور الصلات الحضارية بين مصر وشرق وشمال أوروبا في نقل
التأثيرات الفنية الوافدة. ---------------------------- ٣٢١
المبحث الثاني: دور الصلات الحضارية بين مصر وغرب
نقل التأثيرات الفنية الوافدة. -----
هوامش الفصل الثالث ----------------------
الباب الثاني
التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقي
الفصل الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون
المبحث الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على الخزف وا
المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على الخشب وا
المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على الحجر والر
المبحث الرابع: التأثيرات الفنية الوافدة على الزجاج والبلور
المبحث الخامس: التأثيرات الفنية الوافدة على المعادن
المبحث السادس: التأثيرات الفنية الوافدة على النسيج
هوامش الفصل الأول ----------------------
الفصل الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف
المبحث الأول: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ال
المبحث الثاني: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ا
المبحث الثالث: التأثيرات الفنية الوافدة على زخارف ال
هوامش الفصل الثاني ----------------------
الفصل الثالث: دراسة تحليلية للعناصر الزخرفية في ضـ
التأثيرات الفنية الوافدة ---------------------- ٨٤٣
المبحث الأول: الزخارف النباتية ---------------------------------- ٨٤٥
المبحث الثاني: الزخارف الهندسية ---------------------------------- ٨٤٨
المبحث الثالث: الزخارف الآدمية والحيوانية والخرافية ---------------- ٨٥٢
المبحث الرابع: الزخارف الكتابية ---------------------------------- ٥٧
هوامش الفصل الثالث -- ١٧
المصادر والمراجع: قائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية ---------- ٧٥

هذا الكتاب

★ هو دراسة شاملة للتأثيرات الفنية الوافدة على فنون مصر التطبيقية وزخارف عمائرها فى الفترة الممتددة منذ بداية الفتح الإسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى

★ وقد استهله الباحث بدراسة وافية ومتعمقة لعلاقات مصر المتشعبة مع بقاع وأقطار العالم القديم فى آسيا : (الجزيرة العربية ، الشام ، العراق ، أرمنية ، إيران ، التركستان ، السند والهند ، الصين) وأفريقيا : (شمال أفريقيا ، وأفريقيا السوداء) وأوروبا : (شمالاً وجنوباً ، شرقاً وغرباً) موضحاً دور هذه العلاقات فى نقل التأثيرات الفنية الوافدة.

★ وأردف ذلك بدراسة شاملة للتأثيرات الفنية الوافدة على فنون مصر التطبيقية ، سواء أكانت خزفاً وفخاراً ، أم خشباً وعاجاً وعظماً حجراً وجصاً ورخاماً ، زجاجاً وبلوراً صخرياً ، معادن وحلياً ، نسيجاً وأبسطة.

★ ثم تناول بعد ذلك التأثيرات الفنية التى ظهرت على زخارف العمائر سواء أكانت عمائر مدنية أم حربية ودينية.

★ وأختتم الدراسة بتحليل لبعض العناصر الزخرفية الوافدة ... الزخارف النباتية ، والهندسية ، هذا بالإضافة إلى أشكال الكائنات ... وماتضمنته الكتابات من زخارف .